Musikalische Briefe.

Wahrheit

über

Tonkunst und Tonkünstler.

von

einem Wohlbekannten.

Zweite verbesserte Auflage.

Leipzig,
Baumgärtner's Buchhandlung.
[illegible]

Musikalische Briefe.

Wahrheit

über

Tonkunst und Tonkünstler.

Von

einem Wohlbekannten.

„Es ist nicht mehr die Zeit, das Publikum
zum Besten zu haben und es in die Irre zu führen."
Goethe

Zweite verbesserte Auflage.

Leipzig,
Baumgärtners Buchhandlung.
1860.

Inhalt.

Erster Brief.

Klage.

Verehrter Freund, wenn ich in der Manier gewisser sogenannter „genialer" Leute schreiben wollte, könnte ich mich nicht anders ausdrücken als: mir geht es jetzt gerade wie dem lieben Gotte, ehe er die Welt erschuf; denn wie er damals, stehe ich jetzt mitten im Chaos, und Finsterniß umgiebt mich, leider aber vermag ich nicht gleich ihm durch die Worte: „es werde Licht!" das drückende Dunkel zu verscheuchen.

Ernstlich! Ich bin bei dem Studium unserer Kunst an einem Wendepunkte angekommen, wo ich entweder aufhören muß, überhaupt mich mit Musik zu beschäftigen oder einen ganz andern Weg finden, der mich zu dem ersehnten Ziele führt. Ehe ich mich der Muthlosigkeit und Verzweiflung ganz überlasse, will ich vor Ihnen mein Herz ausschütten und Sie beschwören: zeigen Sie mir den rechten Weg, geben Sie mir Licht, geben Sie mir Wahrheit, ungeschminkte Wahrheit, die ganze Wahrheit.

Sie wissen, mit welcher Begeisterung für deutsche Musik ich in Ihr Vaterland kam und mit welchem Eifer ich mich dem Studium derselben widmete. Ach, meine Begeisterung ist matt geworden wie schaler Champagner, meine Illusionen sind zerflossen wie die trügerischen Bilder der fata morgana; meine Studien haben mich nicht zur Klarheit, sondern zu grenzenloser Verwirrung geführt; mein Streben ist in Folge davon gelähmt, denn ich sehe nur Irrlichterspiel vor mir, keinen Stern, der mich zum Ziele leite; ich komme mir vor

wie das „Thier auf dürrer Haide, vom bösen Geist im Kreis umhergeführt.“

Gleich vielen Andern hielt ich Deutschland für das bevorzugte eigentliche Heimathland der Musik; ich hatte gehört — und nahm es gläubig an — Deutschland stehe in jedem Zweige der Musik auf der höchsten Stufe, kein anderes Land bringe soviel große musikalische Talente hervor und die deutschen Tonkünstler müßten deshalb die Lehrer aller andern musikalischen Länder sein und wären es wirklich.

Was habe ich gefunden?

Es mag wahr sein, daß in Deutschland überhaupt mehr Musik getrieben wird, als in einem andern Lande; es mag auch wahr sein, daß man in Deutschland mehr componirt als in allen andern Ländern zusammen genommen; aber das Erstere kann auch nur einen weitverbreiteten Sinn, eine allgemeine Vorliebe für die Musik, das Letztere eine ebenso verbreitete eitle Einbildung verrathen, Eigenthümliches und Besseres schaffen zu können als Andere; daß Deutschland mehr große musikalische Talente hervorbringe oder daß es größere erzeuge als die andern Länder, ist damit noch gar nicht dargethan.

Welche Opern — um bei diesen stehen zu bleiben — beherrschen die Theater der civilisirten Welt? Französische und italienische.

Es war zu allen Zeiten eine Seltenheit, daß eine deutsche Oper sich Bahn brach zu den Bühnen des Auslandes; Weber's „Freischütz“ ist die letzte dieser glücklichen gewesen und bis jetzt ist ihr keine neuere gefolgt. Die deutschen Bühnen selbst greifen vorzugsweise nach den Opern der ausländischen Meister und auch das Publikum giebt ihnen den Vorzug vor den einheimischen; denn wie viele deutsche Opern auch in einem Jahre hier und da auftauchen, so bringen doch nur sehr wenige über die Vaterstadt ihres Componisten hinaus oder haben ein mehr als ephemeres Leben selbst da, wo sie geboren wurden.

Und welche verschiedenen Urtheile dann über ein solches neues Werk! Welche Widersprüche!

Giebt es für die Musik keine ewigen Gesetze des Schönen und Wahren, weil die Urtheile über ein und dasselbe Werk so weit aus einander laufen können? Oder ist der Maßstab verloren gegangen, nach dem das Gut und Schlecht in der Tonkunst gemessen wird?, Will man die Musik zu einer Glaubenssache machen, und die Verehrer der Kunst in Secten zerspalten, deren jede — nicht einen Gott, denn es giebt nur einen Gott, wie es nur eine wahre Musik geben kann — einen eigenen Götzen sich schafft, den sie anbetet, während sie den der andern eine Fratze schimpft?

Gewiß nirgends in der Welt sind die Urtheile über eine neue Oper so verschieden als in Deutschland. Entweder das Publikum findet Gefallen an einer Schöpfung, wie z. B. an Lortzing's „Czar und Zimmermann" und die Kritik ignorirt sie entweder oder verwirft sie ganz und gar, oder die Kritik geräth in Entzücken über ein Werk, rühmt mit vollen Backen die Genialität des Componisten und versichert, er allein habe das Wahre gefunden, habe den Schlendrian überwunden und „neue Bahnen" gebrochen, das Publikum aber hört kalt und theilnahmlos das Gepriesene an oder wendet sich mit Widerwillen davon ab.

Ich selbst muß mich in diesem Punkte ganz auf die Seite des Publikums stellen, denn Manches von dem, was die Musikgelehrten für unbedeutend erklären, bereitet mir Genuß, erregt angenehme Empfindungen in mir, während Anderes, das hoch erhoben und genial genannt wird, mich durchaus kalt läßt oder mich gar abstößt.

Wie mit den Opern, die ich nur beispielsweise erwähne, ergeht es mir mit den Symphonien rc.

Geht mir und dem Publikum das rechte Verständniß ab oder fehlt mir die Fähigkeit wahr zu empfinden?

Ich habe eifrig mich um Belehrung bemühet, habe sogar die Kritiken der tonangebenden Blätter studirt, aber — war ich vorher

verwundert über den Zwiespalt zwischen den Urtheilen des Publikums und den Aussprüchen der Kritik, so staune ich nun über die grellen Widersprüche, die sich unter den Kritikern selbst über in und dasselbe Werk finden.

Also Widersprüche ringsum! Widerspruch zwischen Publikum und Componisten, zwischen Publikum und Kritik, zwischen Kritik und Componisten, zwischen Kritik und Kritik, — verehrter Freund, wer da nicht den Verstand verliert, der hat keinen zu verlieren.

Zweiter Brief.

Trost.

Mein lieber junger Freund, die Klagen, welche aus Ihrem Briefe sprechen, sind schon oftmals bald laut, bald im Stillen über die Lippen der meisten jungen Künstler gegangen, die es mit ihrem Studium ehrlich meinen und tausendstimmig von dem großen Publikum wiederholt worden; die Uebelstände, die Sie rügen, empfinden alle Verehrer der wahren Kunst, aber eben diese Allgemeinheit der Klage halte ich für ein gutes Zeichen, denn sie giebt Hoffnung auf Besserwerden.

Trotz Allem, was Sie mir schreiben und was vollkommen begründet ist, bleibt es doch eine ausgemachte Thatsache, daß keine Nation höhere Anlagen für die Kunst hat als die deutsche; leider steht aber auch ebenso fest, daß keine Nation einen stärkern Hang zu allen möglichen Kunstirrthümern und Kunstverirrungen besitzt als eben die deutsche.

Die größten Meister der Töne waren Deutsche und wie Deutschland sonst Männer mit großen Talenten für Musik, geniale, unsterbliche Componisten hervorgebracht hat, so gebiert es heute noch Talente und Genies.

Glauben Sie nicht, daß der Mangel an allgemein ansprechenden Werken in unseren Tagen eine Folge von Mangel an Talent sei; Talent, ja Genie fehlt keiner Zeit; auch die unsrige hat bedeutende Talente.

Der Mangel an allgemein ansprechenden musikalischen Werken

muß also einen andern Grund haben und dieser kann nur in der falschen Verwendung des Talentes oder in Hindernissen zu suchen sein, welche dem rechten und vollen Gebrauche desselben entgegenstehen.

Gehen Sie die ganze Kunstgeschichte, die Geschichte aller Künste meine ich, durch und Sie werden die Ueberzeugung erlangen, daß zu keiner Zeit die Künste aus Mangel an Talenten verfielen, sondern daß sie ausarteten, weil die Talente auf Abwege geriethen. Schiller hat ein gar wahres Wort gesprochen, als er sagte: „zu allen Zeiten, da die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler nur gefallen", und Börne sagt ebenso wahr: „eine verwirrende und trügerische Ansicht herrscht im Leben wie in der Kunst der Neuern."

Ja, werden Sie fragen, welche Verwendung des Talentes ist falsch? Welche Umstände hindern die rechte und volle Anwendung? Daß die Allermeisten dies noch nicht wissen, liegt zum guten Theile an unserer Trägheit, denn wir scheuen die Mühe den Ursachen der Erscheinungen bis zu ihren letzten verborgensten Gründen nachzuforschen; es liegt aber auch an unserer feigen Wahrheitsscheu, die es nicht wagt, die etwa gefundenen Gründe rücksichtslos auszusprechen, unbekümmert, ob der Eine oder der Andere sich dadurch verletzt fühlen möchte.

Wie kein Mensch als solcher der ihn umgebenden Atmosphäre sich entziehen kann, so vermag sich kein Künstler von der Zeitatmosphäre, wenn ich mich so ausdrücken darf, ganz abzuschließen; ja noch mehr, jeder Künstler ist ein Product dessen, was um ihn und mit ihm lebt, ein Spiegel, der die Bilder seiner Umgebungen wiedergiebt.

Wäre Mozart in England oder in Rußland zur Welt gekommen, wäre er in unserer Zeit, oder wäre er ein Jahrhundert früher geboren worden, hätte er einen andern Vater gehabt als gerade den, welchen ihm das Geschick gegeben, ja wäre er nie aus Salzburg herausgekommen, so würde er in jedem dieser Fälle sein Genie in

sich getragen haben, in jedem aber auch ein anderer Mozart, nicht der geworden sein, welchen wir in ihm haben und bewundern.

Je nachdem also die Zeit und die Umstände sind, welche auf einen Künstler einwirken, wird sein Talent gefördert oder gehemmt, wird er emporgetragen oder niedergedrückt.

Die Einflüsse unserer Zeit auf das musikalische Talent sind, wie viel auch scheinbar gegen diese Behauptung sprechen mag, überwiegend schädlich, lähmend, hemmend, niederdrückend. Würden diese nachtheiligen Einflüsse beseitiget, so würde auch sofort die kranke Kunst genesen.

Jetzt handelt es sich zunächst darum, diese Einflüsse genau kennen zu lernen. Wir wollen deshalb mit einander die Zustände der Musik in Deutschland, das Treiben und Thun in der Musikwelt, wie es sich eben jetzt kund giebt, unbefangen, aber rücksichtslos mustern; wir wollen die Ansichten prüfen, die sich Geltung zu verschaffen suchen; wir wollen die „Prophetensonnen" wägen, die blenden und darum sich für die ächte Sonne ausgeben; wir wollen endlich die Werke unserer Componisten durchgehen und vielleicht finden wir das Licht, das Sie suchen, vielleicht entdecken wir den Pfad, der zur Wahrheit führt und bahnen so Dem den Weg, welcher die Krämer und Wechsler aus dem Tempel peitscht.

Ich setze natürlich die Bekanntschaft mit den verschiedenen Ansichten und Streitpunkten überall voraus und lasse mich auch nur auf diejenigen ein, bei denen das Aussprechen der Wahrheit ganz besonders noth thut, welche gar Viele fühlen, aber nicht laut werden zu lassen wagen. Eben so dürfen Sie in dem, was ich Ihnen sagen werde, nicht überall Neues oder gar neue Wahrheiten erwarten; das, was ich Ihnen vorlege, ist zum Theil schon ausgesprochen, leider aber von Vielen vergessen worden oder wird doch von ihnen nicht beachtet.

Dritter Brief.

Was soll, was kann die Musik?

> Was die Musik uns will verkünden,
> Verkündet sie durch das Gefühl.
> Oehlenschläger.

Es klingt fast lächerlich, wenn ich frage: was soll, was kann die Musik? Aber man scheint es hier und da wirklich vergessen zu haben, denn man legt der Kunst so Vielerlei unter und verlangt von ihr so wunderliche Dinge, daß es in der That an der Zeit zu sein scheint, jene Fragen wieder einmal zu stellen und zu beantworten. Gab es doch Fanatiker, welche der edeln Kunst zumutheten, sie solle eine Magd der Politik sein, sie solle demokratisch werden, nachdem sie bisher aristokratisch gewesen. Kritische Don Quixotes haben in Beethovens Werken wirklich demokratische Musik bereits entdeckt. Es fehlt also nur noch, daß wir in der Musik auch eine Partei bekommen, welche die aristokratische wie die demokratische Musik verdammt und constitutionelle verlangt. Und warum sollte nicht auch Einer auftreten und sagen: ich begreife die demokratische und die aristokratische Musik, die constitutionelle ist ein Unding, aber nur von der absolutistischen kann uns Heil kommen. Ja, schütteln Sie nur den Kopf; in unseren kritischen Richterstuben wandelt Einen mitunter das Gefühl an, als befände man sich in einem Irrenhause.

Ich frage einfach: Warum gehen die Leute in Concerte, in das Theater? Warum lassen sie sich vorspielen und vorsingen oder

spielen und singen selbst? Gehen sie an die Musik wie an eine Arbeit? wie an die Lectüre eines wissenschaftlichen Werkes oder wie in eine Vorlesung, um Belehrung zu suchen? Das ist gewiß noch keinem Vernünftigen eingefallen. Man sucht die Musik auf, wie man ja täglich hören kann, um sich nach des Tages Last und Mühe „zu erholen", um sich einen Genuß zu verschaffen. Und hat man gefunden, was man suchte, so heißt es, „es hat mir gefallen" oder gar „es hat mich entzückt", niemals: „da habe ich wieder etwas gelernt" oder „nun bin ich überzeugt worden." „Ich kann mir bei der Musik nichts denken", sagte Hegel einmal, und so klagen wohl Manche, aber so soll es sein, man soll bei der Musik nicht denken, sondern fühlen, genießen.

Damit ist der Zweck der Musik, wie jeder Kunst, vollkommen bezeichnet, denn ihre Wirkung soll in der That eine wohlthuende, eine angenehme sein, sie soll Behagen und Vergnügen erzeugen. Es liegt indeß keineswegs in diesen Aussprüchen, daß wir nur heitere, milde, sanfte Musik haben müßten. Die Wolfsschlucht im „Freischütz", die musikalische Begleitung der Erscheinung des Comthurs im „Don Juan", der Caspar und andere Bösewichter gefallen uns auch. Kennen Sie, um ein Beispiel anzuführen, das angenehme Gefühl nicht, im Dämmerstündchen, in später Nacht durch Lesen oder Anhören von Gespenstergeschichten ꝛc. sich ein Sich-Graulen ankommen zu lassen? Kennen Sie das angenehme Gefühl nicht, draußen tobendes grausiges Unwetter, Sturm und Regen im Zimmer zu vernehmen? Kennen Sie das angenehme Gefühl nicht, an selbst erlebte Schreckensstunden, Gefahren u. s. w. zurückzudenken? Alles dies ist auch ein Genuß. Es ist ein Genuß, gewisse Empfindungen, die ihrer Natur nach unangenehm sind in sich erregen zu lassen, sobald man nur die Gewißheit hat, man habe eben nur das Gefühl allein, nicht auch zugleich die Gefahr, den Schmerz, die Leiden, die in der Wirklichkeit mit jenem Gefühle verbunden sind. Jene Gewißheit der Sicherheit nimmt ihnen das Unangenehme, und

man versetzt sich in aller Behäbigkeit in die Lage eines Leidenden ohne selbst Schmerz zu empfinden.

Es ist derselbe Drang des Menschen, der sich sonst noch häufig kund giebt: in dem Rennen und Laufen nach Hinrichtungen, in der Begierde und Spannung, mit der man Schilderungen von Unfällen und schädlichen Ereignissen lieset u. s. w.; es ist mit einem Worte das Sehnen und Bedürfniß nach Contrast, die Nothwendigkeit des Schattens, der in der moralischen Welt ebenso wenig zu entbehren ist, als in der körperlichen. Ohne Sünde keine Tugend, ohne Trauer keine Freude, ohne Schatten kein Licht.

Eine Oper z. B. aber, die nur Wolfsschlucht, nur Hölle wäre mit Furien, Caspars und ähnlichen Gesellen würde kein Mensch anzuhören im Stande sein, würde kein Mensch anhören wollen, weil sie ihn unangenehm berühren, ihm keinen Genuß gewähren würde.

Das Werk des Künstlers, das ein Kunstwerk sein will, muß demnach gefallen, Vergnügen bereiten. Das ist und bleibt der alleinige Zweck aller Kunst, so auch der Tonkunst.

Erlauben Sie mir, Ihnen hier einen Ausspruch des alten Montesquieu herzusetzen, eines Denkers, welcher die Dinge scharf zu betrachten vermochte: notre manière d'être, sagte er, est entièrement arbitraire, nous pouvions avoir été faits comme nous sommes ou autrement. Mais, si nous avions été faits autrement, nous aurions senti autrement; un organe de plus ou de moins dans notre machine aurait fait une autre éloquence, une autre poésie; une contexture différente des mêmes organes aurait fait encore une autre poésie; par exemple, si la constitution de nos organes nous avait rendu capables d'une plus longue attention, toutes les règles qui proportionnent la disposition du sujet à la mesure de notre attention, ne seraient plus; si nous avions été rendus capables de plus de pénétration, toutes les règles qui sont fondées sur la mesure de notre pénétration tomberaient de même, enfin toutes les

lois établies sur ce que notre machine est d'une certaine façon, seraient différentes, si notre machine n'était pas de cette façon. — Si notre vue avait été plus faible et plus confuse, il aurait fallu moins de moulures et plus d'uniformité dans les membres d'architecture. — Si notre vue avait été plus distincte, et notre âme capable d'embrasser plus de choses à la fois, il aurait fallu dans l'architecture plus d'ornemens; si nos oreilles avaient été faites comme celles de certains animaux, il aurait fallu reformer bien de nos instrumens de musique. Je sais bien que les rapports que les choses ont entre elles auraient subsisté, mais, le rapport qu'elles ont avec nous ayant été changé, les choses, qui dans l'état présent font un certain effet sur nous, ne le feraient plus, et comme la perfection des arts est de nous présenter les choses telles qu'elles nous fassent le plus de plaisir qu'il est possible, il faudrait qu'il y eût du changement dans les arts, puisqu'il y en aurait dans la manière la plus propre à nous donner du plaisir."

Weil nun die Kunst Vergnügen, Genuß, bereiten soll, so braucht der Verstand zunächst nicht thätig zu sein; gehört geistige Anstrengung dazu, um zu einem Kunstgenusse zu gelangen, so ist es schon kein ganz reiner Genuß. Die Kunst muß den Menschen an sich ziehen, mit sich fortziehen; sie darf nicht verlangen, daß er sich in sie mühsam hineinarbeite und sich aus ihr heraussuche, was ihn anspricht. Die geistreiche Frau von Staël sagt: „on doit exiger une attention soutenue, quand il s'agit d'idées abstraites, mais les émotions sont involontaires. Il ne peut être question dans les jouissances des arts ni de complaisance, ni d'effort, ni de reflexion, il s'agit là de plaisir et non de raisonnement; l'esprit philosophique peut reclamer l'examen, mais le talent poétique doit commander l'entraînement."

Die Musik nun kann auf dreifache Weise auf den Menschen wirken: durch den Klang auf das Ohr, durch den Ausdruck auf das Gefühl, durch die Form, sowie durch die thematische Verarbeitung

der Hauptgedanken in der Instrumentalmusik, auf den Verstand. Genügt ein Musikstück nach allen diesen Seiten hin, so ist es vollkommen, wird und muß Allen gefallen, den Laien und den Kennern. Mozart's Größe beruht darin, daß seine meisten Werke alle diese Bedingungen erfüllen.

Für den Laien in der Kunst, der eben nur Freund der Musik ist, giebt es stets nur zwei Wirkungen der Musik: die auf das Ohr durch den Klang und jene auf das Gefühl durch den Ausdruck; sein Genuß ist deshalb bei manchem Musikstück ein geringerer als der des Kenners, der seine Freude zugleich an der schönen Form und an der thematischen Arbeit hat, d. h. an den mannichfaltigen Veränderungen, Umwandlungen und Verkleidungen der musikalischen Gedanken. Aus diesem Umstande erklären sich die verschiedenen Grade des Gefallens bei Dilettanten und Kennern, so wie die verschiedenen Urtheile derselben über ein und dasselbe Werk. Die ohrkitzelnden Töne der Italiener und Franzosen z. B. mit ihren angenehmen Formen finden, selbst ohne den richtigen Ausdruck, stets den Beifall der Musikfreunde, und weil diejenigen, welche nur Freunde, nicht auch Kenner der Musik sind, die große Mehrzahl in der Welt ausmachen, so ist es kein Wunder, daß solche italienische und französische Musikwerke ihren Weg durch die ganze Welt finden, was auch die Kenner an denselben auszusetzen, welche Fehler sie zu rügen haben mögen.

Einen sehr großen Fehler aber, ja vielleicht einen noch größern als die Italiener und Franzosen, wenn sie nur für die große Menge der Nichtkenner schreiben, begehen diejenigen unserer Componisten, welche angenehme Klänge oder liebliche Melodien gering achten oder wohl gar verachten. Sie befriedigen dann höchstens den erkennenden Verstand der Musikgelehrten, also eine sehr kleine Minorität des Publikums, die mit ihrem Herzen freilich ebenso leer ausgehen, einen Gefühlsgenuß ebensowenig dabei haben, wie das große Publikum, dem bei diesen Compositionen Alles abgeht, was allein sein

Gefallen erregt, Ohrenreiz und angenehme Gefühlserregung, das folglich kalt bei solchen Werken bleibt, welche ihm ein Buch mit sieben Siegeln sind.

Indeß belügen solche Componisten sich selbst und Andere, wenn sie vorgeben, mit ihren Werken nur den Beifall Weniger, der Kenner, zu suchen. Jeder, der schreibt, will wo möglich Allen, wenigstens so Vielen als möglich gefallen. Dies kann aber nur dann geschehen — und es kann mit unserer jetzigen Musik erst dann besser werden —, wenn die Componisten von ihrer unnatürlichen vorgeblichen Mißachtung des großen Publikums, das doch in letzter Instanz über das Glück eines Werkes entscheidet, zurückkommen und wie die Italiener und Franzosen bei ihrem Schaffen die ganze Welt sich als Zuhörer denken. Goethe sagte einmal zu Eckermann über Schriftsteller (was vollkommen auch von Componisten gilt): „Die Franzosen verläugnen ihren allgemeinen Charakter auch in ihrem Style nicht. Sie sind geselliger Natur und vergessen nie das Publikum, zu dem sie reden; sie bemühen sich klar zu sein, um ihre Leser zu überzeugen, und anmuthig, um ihnen zu gefallen."

Die Natur des Menschen, seine Organisation, bleibt sich zu allen Zeiten gleich, die Quellen des Vergnügens, das er empfindet, sind demnach ewig dieselben, und die Kunst hat nichts zu thun als sie zu öffnen. Der ist folglich ein Künstler, der jene Quellen mit dem Mosesstab zu finden versteht oder, einfach ausgedrückt, der weiß, was dem Menschen seiner Natur nach Vergnügen oder Mißvergnügen bereitet und wie dies zu bewirken ist. Dieses Wie giebt das angeborne Talent und fleißiges Studium, das Was ist wahrlich zu erkennen nicht schwer, sobald der Künstler nur aufmerksam und unbefangen beobachtet, was auf ihn selbst und die meisten Andern einen angenehmen Eindruck, was Vergnügen macht, was nicht.

Das ist die ganze Hexerei, welche die Meister zu ihrer Höhe emporgetragen hat. Die Musik ist Gemüthsmalerei, sie hat Stim-

mungen hervorzurufen, die Gefühle des Herzens zu wecken, die Bewegungen des Gemüthes darzustellen. Gelingt es dem Componisten das Gefühl, die Stimmung, welche er erregen will, in seinem Tonstücke deutlich und bestimmt auszudrücken, so ist sein Werk wahr. Diese Wahrheit empfindet das Gemüth des Hörers und erkennt der Verstand desselben. Der ächte Künstler bemüht sich aber auch seinem Stücke eine anmuthige, gefällige Form zu geben. Gelingt ihm dies ebenfalls, so ist sein Werk zugleich schön.

Ein vollendetes Kunstwerk ist demnach nur das, welches wahr und schön erscheint. Solche Werke sind die bewunderten Meisterwerke, die ewig leben und ewig gefallen. Sie sind freilich auch selten, weil den meisten Werken der Künstler etwas an dieser Vollendung fehlt, weil sie entweder gar nicht wahr oder halb wahr sind, oder weil die Form nichts weniger als schön ist, oder weil sie halb wahr und in der Form wenigstens mangelhaft, oder wie es leider gar häufig vorkommt, unwahr oder halb wahr und zugleich unschön sind.

Legen Sie diesen Maßstab, der so einfach ist, an irgend ein Werk, das ein Kunstwerk sein will, und Sie werden in Ihrem Urtheile über dasselbe niemals irren, was Ihnen auch Kunst-Fanatiker, Kunst-Faseler und Kunst-Lügner vorplaudern wollen.

Und nun noch ein Wort.

Ehrliche Kunstenthusiasten, die bei Allem, was ihnen gefällt, in Entzücken gerathen, und Schwächlinge, die erstaunen, welche Wirkung ein Meister hervorzubringen vermag, die selbst aber nichts Eindringliches schaffen können, faseln in salbungsvollen Worten von der Würde, der Erhabenheit, ja der Heiligkeit der Kunst. Bewahren wir uns, bei aller unserer Freude an der Kunst, unsere Unbefangenheit! Wo liegt die Würde in einer Haydnschen Symphonie? Was ist Erhabenes an Mozarts Figaro? Welche Heiligkeit findet sich in Caspars „irdischem Jammerthal?“ Ich hänge mit der liebevollsten Dankbarkeit an unsern großen Meistern, ich verehre

den göttlichen Funken, Genie genannt, in ihnen. Trotzdem kann ich es ohne Lächeln nicht anhören, wenn man sie schildert als wunderbare Wesen, als begeisterte Seher, erfüllt von göttlichem Wahnsinn wie Pythia auf dem Dreifuße, oder wandelnd in ungemessenen Höhen, gleichsam Ideen pflückend unter den Sternen. — Ach, sie waren und sind Menschen wie wir, aßen und tranken, freueten und ärgerten sich wie andere Leute auch, rauchten oder schnupften, begingen im Leben mancherlei Schwachheiten und Thorheiten u. s. w. Dabei wollten sie als Tonsetzer hübsche Musik machen, welche den Leuten gefiele; sie lernten also fleißig, übten sich unverdrossen, studirten ihre Vorgänger, suchten zu ermitteln, warum dies oder jenes Werk gefalle oder nicht, beobachteten die Menschen, machten Pläne und Entwürfe, änderten und besserten daran, wie an dem was sie ausgeführt, kurz sie *wurden sich klar, was sie eigentlich wollten und ruheten nicht bis sie konnten, was sie wollten.*

„Und so gehet hin und thuet desgleichen.“

Vierter Brief.

Deutsche Musik.

> Rühmend darf's der Deutsche sagen,
> Höher darf das Herz ihm schlagen:
> Selbst erschuf er sich den Werth.
>
> Schiller.

Man spricht von deutscher, französischer und italienischer Musik, obwohl es nur eine Musik für alle Völker geben kann und giebt. Da aber der Charakter der verschiedenen Nationen sich auch auf die Musik überträgt wie auf Alles, wodurch sie ihre Empfindungen ausdrücken, so erhält die Tonkunst bei jedem Volke, das sie übt, gewisse Eigenthümlichkeiten, die bald mehr, bald weniger hervortreten und bald für Vorzüge, bald für Mängel gehalten werden.

Unserer deutschen Musik, mit der wir uns hier ausschließlich beschäftigen, ist man gewöhnt, mancherlei Vorzüge vor den andern zuzuschreiben; sie hat aber auch Mängel vielerlei Art. Beide, die Vorzüge und die Mängel der deutschen Musik, sind im Grunde die des deutschen Charakters und darum auch ziemlich genau dieselben wie die Vorzüge und Mängel unserer deutschen Literatur.

Die Eigenthümlichkeiten des deutschen Charakters, die wohl auch Vorzüge genannt werden können, sind: die Universalität, welche Alles zu erfassen und zu umfassen sucht, das Gute bei allen Völkern und in allen Zeiten erforscht und sich anzueignen strebt, sich in alle Lagen &c. zu versetzen vermag; die Gründlichkeit, welche in die Tiefen aller Erscheinungen eindringen möchte; die zähe Beharrlichkeit, die unermüdlich einen Gegenstand festhält und

nicht eher losläßt, bis sie ihn bewältiget hat; der Ernst, der vorzugsweise gern das Große, Erhabene, Bedeutende, Ideale aufsucht; das Gemüth, in dem alle Saiten des Menschenherzens gleich stark und gleich leicht anklingen, das aber ganz besonders sanfte Wehmuth, Rührung, Sehnsucht rc. liebt.

Aus diesen Charakterzügen der Deutschen fließen auch die Eigenthümlichkeiten der deutschen Musik.

Auch die deutsche Musik zeichnet sich aus durch Universalität. Sie schafft nicht nur in allen vorhandenen Formen, welche die anderen Nationen auch haben, wie in der Oper, der Kirchenmusik rc., sie ersann auch neue Formen, wie das Quartett, die Symphonie, überhaupt die Kammer- und Instrumentalmusik in unserem heutigen Sinne, welche denn auch bis auf unsere Tage im Ganzen deutsches Eigenthum geblieben ist. Weder die Italiener noch die Franzosen haben im Quartett, in der Symphonie, überhaupt in der Instrumentalmusik, die Operouvertüren bei den Franzosen etwa ausgenommen, etwas geliefert, das deutschen Werken an die Seite gesetzt werden könnte. Nur vereinzelte Versuche dieser Art tauchten von Zeit zu Zeit bei ihnen auf, aber sie vermochten weder in der Heimath noch auch in Deutschland zur Geltung zu gelangen.

Aus der deutschen Gründlichkeit und Beharrlichkeit im Forschen nach dem Wesen der Tonkunst und wie sie weiter ausgebildet werden könne, ist jene wunderbare Kunst, thematische Arbeit genannt, hervorgegangen. Die verschiedenen Instrumentalformen sind durch dieselbe technisch gediegener geworden, klarer, verständlicher; denn sie legt jedem Musikstücke nur wenige Gedanken zu Grunde, weiß denselben aber durch endlose immer Interesse erregende Umwandlungen neue Reize zu verleihen und giebt bei der strengsten Einheit doch die außerordentlichste Mannichfaltigkeit. Von dieser Kunst findet sich bei den Franzosen und Italienern kaum eine Spur. Sie wiederholen einen Gedanken wohl auch, aber fast immer in der gleichen Gestalt. Sie halten überhaupt an den bestehenden Formen

merkwürdiger Weise troß ihrer sonstigen Wankelmüthigkeit und Unbeständigkeit beinahe unwandelbar fest. Die Italiener namentlich haben bisher von der neueren deutschen Musik gar keine Notiz genommen, die Franzosen nur in seltnen Fällen. Die Deutschen dagegen haben die kühnsten Neuerungen und Reformen versucht. Gluck, welcher die Oper völlig umgestaltete, war ein Deutscher, aber obgleich er in Paris wirkte und für Paris, hat er doch dort keinen eigentlichen Nachahmer gefunden, wenn auch sein Einfluß auf die spätere französische Oper nicht unbemerkt bleibt.

Dasselbe läßt sich von der Instrumentirungskunst sagen, in welcher die Deutschen die Italiener und Franzosen weit hinter sich zurückgelassen haben; denn während diese immer und immer die gewöhnlichen und gebräuchlichen Bilder wiederholen, suchen und finden die deutschen Componisten fort und fort neue, bis dahin ungeahnete Effecte. In dieser Beziehung, wie auch in der sogenannten thematischen Arbeit, hat allerdings unter den Franzosen Berlioz viel geleistet, aber er trat damit auch aus dem französischen Elemente heraus. Er ist seiner Neigung und seinen Studien nach Deutscher und macht unter seinen Landsleuten eine Ausnahme.

Die deutschen Componisten haben ferner weit mehr als die französischen und italienischen den musikalischen Ausdruck, die Sprache der Töne, zu außerordentlicher Deutlichkeit gebracht und alle Zustände des Gemüths, von der heitersten Fröhlichkeit bis zur finstersten Melancholie, verständlich geschildert. Das G e m ü t h spricht sich in der deutschen Musik am vollständigsten, am ergreifendsten aus.

So kann man denn auch recht wohl sagen, die deutsche Musik strebe ernstlicher, beharrlicher und eifriger dem Ideale der Kunst, der Wahrheit und Schönheit im harmonischen Vereine, nach und sei ihm auch um Vieles näher gekommen als die Musik eines andern Volkes.

Die Deutschen haben somit unter allen Nationen die g e d i e g e n s t e Musik.

Aus den Charaktereigenthümlichkeiten der Deutschen, die oft Vorzüge sind und zu Vorzügen ihrer Musik führen, fließen indeß ebenso häufig Mängel, die sich auch auf die Musik übertragen.

So steht der Drang und das Streben nach Universalität gar sehr oft mit den Kräften nicht im richtigen Verhältnisse und führt die Schwachen zur Zersplitterung. Denn nicht Alle können Alles. Es kommt wohl Vielerlei, aber nicht Viel zu Tage. Aus der Gründlichkeit wird oft Grübelei und Pedanterie; weil er in alle Tiefen eindringen will, wird der Deutsche dunkel, unverständlich; er bindet der Phantasie die Schwingen und schafft seine musikalischen Werke nicht, sondern rechnet sie aus. Seine Beharrlichkeit wird zum Eigensinn und er hält zäh und unlenksam auch am Irrthume fest. Ueber dem Ernste vergißt er die Anmuth, den Reiz, das Leichte und Liebliche und aus seiner Gemüthlichkeit wird oftmals ein Sehnen nach — er weiß selbst nicht was, ein Langen und Bangen, ein Schwärmen nach unklaren Idealen. Alle diese Fehler und Mängel finden sich in unserer deutschen Musik und gehören ebenso wohl zur Charakteristik derselben wie ihre oben angeführten Vorzüge. Das Ausland sieht in der deutschen Musik meist nur diese Mängel und Gebrechen, es setzt dieselben oftmals auch nur voraus, weil es die Deutschen seit Jahrhunderten an denselben Fehlern kennt. In Deutschland selbst sieht man aus Stolz meist nur auf die Vorzüge unserer Musik, und so haben wir eine zum Theil sehr scharf hervortretende musikalische Deutschthümelei, welcher sich sodann, wie immer ein Extrem das andere hervorruft, die musikalische Ausländerei gegenüberstellt.

Die Deutschthümelei findet und anerkennt nichts Gutes und Nachahmungswerthes bei anderen Nationen, hält auch die Schwächen, Mängel, Gebrechen und Fehler der Deutschen nicht für solche, sondern wohl gar für eigenthümliche Vorzüge, bildet darum dieselben vorzugsweise aus, gebraucht sie vorherrschend und steigert sie noch höher. Unsere nicht eben seltenen reizlosen Symphonien,

Ouvertüren, Quartette 2c. geben für solche musikalische Deutschthümelei Zeugniß. Die musikalische Ausländerei, das entgegengesetzte Extrem, sucht und liebt nur französische und italienische Musik, weil sie im Allgemeinen dem Ohre mehr gefällt, und sieht mit Geringschätzung auf das viele Große und Herrliche in unserer deutschen Musik, weil sie nicht immer tändelt, weil sie vollständigere Hingebung verlangt und oft erschütternd in die Seele greift. Daher kommt denn das Vorherrschen italienischer und französischer Opern auf unseren Bühnen; daher kommen die deutschen Nachahmungen des neuitalienischen, namentlich aber neufranzösischen frivolen Opernwesens, das ausschließliche Streben nach nur dem Ohr angenehmer Musik mit Hintansetzung aller Wahrheit des Charakters, Gefühls und der Situation.

In der Mitte liegt die Wahrheit. Verwenden wir unsere guten Eigenschaften recht, gehen wir auf dem Wege weiter, den unsere großen Meister in ihren unsterblichen Werken gebahnt, in welchen alle Vorzüge des deutschen Elementes ohne die Mängel und Fehler desselben vereinigt sind, so werden wir die wahre, die beste Musik behalten und sie mehr und mehr ausbilden.

Es ist ein großer Irrthum, wenn man, wie häufig geschieht, behauptet, die Italiener und Franzosen könnten gar keine künstliche contrapunktistische Combination zu Stande bringen, nicht in polyphonem Style schreiben. Die Deutschen haben ihn erst von den Italienern, wie diese von den Niederländern überkommen. Die Italiener und Franzosen wollen ihn jetzt nicht mehr anwenden; sie sind vor Allem praktische Leute, die eingesehen haben, daß eine allgemeine Wirkungsfähigkeit für ihre Nation nicht mehr darin liegt, daß ihr Publikum ihn nicht will. Der italienische Componist giebt eben nur, was das Publikum, was die Sänger verlangen. Wollte er seinen Launen folgen, nicht dem Willen des Publikums, für das er doch schreibt, so wäre er verloren, denn in Italien giebt es den Unterschied zwischen Laien und Kennern nicht, der in Deutschland eine

so große und verderbliche Rolle spielt. Dort sind Alle Kenner, wenn auch nicht in unserem deutschen Sinne. Text und Musik bilden in den italienischen Opern gar oft eine Convenienz- oder gar eine Mißheirath. Sie wurden zusammen gezwungen, protestiren unaufhörlich gegen ihr Beisammensein und thun einander Alles zum Possen; weint das Eine, so lacht das Andere. Will er (der Text) dorthin, so geht sie (die Musik) den entgegengesetzten Weg. Das schadet aber nichts; ein italienischer Componist braucht, um ein divino maestro zu werden, weder einen interessanten Text, noch Originalität, noch ausgezeichnete Instrumentation, noch Charakteristik, noch Ausdruck im deutschen Sinn, noch das Festhalten an einer Farbe, er braucht gar nichts als Melodie und gute Sänger.

Die italienischen und französischen Operndichter und Operncomponisten — denn von anderer als Opernmusik ist, wie gesagt, bei den Italienern und Franzosen kaum die Rede — haben keineswegs wie die Deutschen ein Ideal vor Augen, das sie zu erreichen streben: ihr oberster, ihr alleiniger Gesetzgeber ist das Publikum, und nicht einmal das Publikum im Allgemeinen, sondern das Publikum ihrer Zeit, ihres Landes, ihrer Stadt, ja das Publikum dieses oder jenes Theaters, in Paris z. B. das Publikum der großen Oper, der komischen Oper &c.

Für welches Publikum? fragen sie zunächst und nach der Antwort richten die Dichter ihre Texte ein, schreiben die Componisten ihre Musik. Man vergleiche z. B. die Partitur der „Stummen von Portici" und jene des „Maurer" von Auber. In der ersten eine sehr dicke Instrumentation, weil sie für die weiten Räume der großen Oper geschrieben wurde, in der zweiten eine viel sparsamere Instrumentirung, weil sie für die kleinere komische Oper bestimmt war. Kommen die stark instrumentirten Opern von Auber, Meyerbeer u. s. w. nach Deutschland herüber, so klagt man, macht man den Compႃnisten wegen der Ueberfülle der Instrumentation Vorwürfe; man sieht aber dabei nur durch die Brille unserer deutschen

allgemeinen Grundsätze und läßt die Eigenthümlichkeit der Wirklichkeit außer Acht, denn man beurtheilt jene Opern, die für weite Räume berechnet sind, nach dem Eindruck, den sie in unsern kleinen Theatern machen müssen. Gedankenlos nachahmende Componisten halten auf der andern Seite die volle Instrumentation für einen Fortschritt der Kunst, meinetwegen auch für herrschende Mode, weil sie aus Paris kommt, und ahmen sie für unsere kleinen Bühnen nach. Was die Franzosen aus praktischem Sinn thaten, was bei ihnen ganz richtig war, wird nun bei den blinden Nachahmern ein unausstehlicher Fehler.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die ausschließliche Rücksicht auf das Publikum des Tages und die gänzliche Mißachtung eines höhern Zieles viele jener Schwächen und Mängel hervorbringt, die wir bei den Franzosen und Italienern mit Recht rügen, den Mangel an Wahrheit des Ausdrucks, an richtiger Charakteristik. Eben so gewiß ist es aber auch, daß aus dem Gegentheil, aus der völligen Mißachtung des Publikums, aus dem ausschließlichen Streben nach einem Ideal, wie wir es in Deutschland so häufig finden, bei neuern Opern namentlich, die vielen deutschen neuen musikalischen Werke zu erklären sind, welche durchaus nicht ansprechen.

Schon Goethe hat gesagt: es fehlt den Deutschen der Sinn für das Gehörige in den Künsten, d. h. sie verlieren zu oft das praktisch Mögliche aus den Augen und schwärmen und träumen nur idealisch. Um dieses Goethesche Gehörige zu gewinnen, mögen doch ja die jüngern Talente die Neufranzosen und Neuitaliener nicht so unbedingt verachten, wie es unsere rigoristischen Idealisten verlangen und thun.

Die Kunst bleibt Kunst und kann niemals Wirklichkeit werden. Volle Naturwahrheit vernichtet die Kunst und die Kunst muß uns die Wahrheit unter andern Formen vorführen dürfen, als es die Natur unmittelbar thut. Kein Mensch singt in der Wirklichkeit

seinen Zorn, seine Verzweiflung. Jeder Gesangk dieser Art auf der Bühne ist also eine Unwahrheit. Könnte man aber einen Menschen zwingen, in der Wirklichkeit seinen Zorn, seine Verzweiflung auszusingen und man wollte, um naturwahr zu werden, auf der Bühne einen so Singenden genau copiren, so würde Jedermann mit Recht über solche Naturwahrheit lachen.

Das beachten die Deutschen zu wenig, indem sie die Kunst allzu sehr der Natur zu nähern streben; die Franzosen und Italiener gehen auf der andern Seite zu weit, indem sie auf die Natur gar keine Rücksicht nehmen. Und dies ist der Hauptunterschied zwischen falscher deutscher und falscher französischer und italienischer Musik. Die Deutschen sind in Allem zu wenig sinnlich angenehm in der Musik, die Franzosen und Italiener sind nur sinnlich angenehm. Nur wer dieses sinnlich Angenehme mit der Kunstwahrheit des deutschen Ausdrucks verbindet, wird Deutschland, wird die musikalische Welt wieder mit Musik erfreuen, wie es unsere großen deutschen Meister Mozart, Winter, Weigl, C. M. v. Weber gethan haben.

Oben habe ich auf die Aehnlichkeit der deutschen Musik mit der deutschen Literatur hingewiesen. Die Franzosen schreiben auch sämmtlich dem Ohr gefälliger, in angenehmerer Form als die Deutschen, wenigstens galt dies bisher; — in der neuern Zeit ist es darin in Deutschland um Vieles besser geworden; auch die ernstesten Bücher sind in der neueren Zeit ansprechend geschrieben. Möge man dies bald auch von den musikalischen Compositionen sagen können. Eine andere Aehnlichkeit zwischen deutscher Musik und Literatur ist aber noch zu erwähnen. Unsere deutsche Poesie hat ganz gleichen Gang mit der Musik gehalten. Bei Klopstock die strenge künstliche Form, mit Goethe und Schiller Anmuth und Wohlklang bei großem Gedankenreichthum, bei den Neuern leeres Versgeklingel oder Platensche Künstelei; — so bei Bach die gelehrte gekünstelte Musik, bei Haydn, Mozart und Beethoven Wohlklang, Anmuth und großer Gedankenreichthum, bei den Neuern Geklingel oder Verkünstelei.

Fünfter Brief.

Die neuern deutschen Componisten im Allgemeinen.

Nous avons des produits, nous n'avons plus d'oeuvres.
De Balzac.

Der Culminationspunkt, den die schaffende Tonkunst bisher erreicht hat, — ich sage nicht, den sie überhaupt erreichen kann — liegt in Beethoven. Nach diesem Riesengeiste ist bis heute kein Componist aufgetreten, der ihm an Genie an die Seite oder gar über ihn zu setzen wäre. Geschieht es doch, daß Manche einem der Neuern einen solchen Platz zuweisen, so nennen Sie dieselben getrost unverschämte Lobhudler oder blinde Götzendiener. Ich werde Ihnen das bei der spätern Besprechung der hervorragendsten Componisten nach Beethoven speciell nachweisen. Jetzt liegt es mir nur ob, im Allgemeinen über die Mängel und Schwächen zu sprechen, welche sich vorzugsweise bei den Neuern finden und gewissermaßen dieselben charakterisiren.

Es fehlt den meisten unserer neuern Componisten das klare, sichere, vollständige Bewußtsein von dem Zweck und den Mitteln ihrer Kunst.

Jedes Musikstück soll gewisse Empfindungen in dem Hörer erregen, gewisse Gedanken aussprechen; jeder Gedanke aber soll und muß in einer gewissen Form dargelegt werden und zwar in der, welche für denselben die entsprechendste ist. Die Form ist das Gefäß, in welchem der Gedanke gefällig und leicht übersehbar gleichsam präsentirt wird. Alles Formlose ist unschön, denn es widerspricht

dem Verlangen des Menschen nach Ordnung, Gesetz und Ebenmaß. Wer behaupten wollte, der Componist habe nicht nöthig, sich in den bestimmten Formen zu halten, oder sich überhaupt an Formen zu binden, spräche etwas ebenso Unsinniges aus, wie jener, welcher die Mißgeburten für Ideale erklärte.

Leider vermißt man in sehr vielen neuern Werken die rechte, also auch schöne Form und findet dafür Formlosigkeit, d. h. einen ohne Ordnung, ohne Bezüglichkeit wirr und wild untereinander geworfenen Gedankenhaufen. Warum? Einige wissen nicht, was die Form sein soll; sie haben, wenn ich mich so ausdrücken darf, keine musikalische Logik im Kopfe; Andere dagegen halten das Regel- und Formlose für neu — das ist es allerdings, aber nicht gut — für genial, für einen Durchbruch „zu neuen Bahnen."

Kann man aus dem modulatorischen Hin- und Herfahren nach allen möglichen Tonarten und bei jeder Gelegenheit etwas Anderes schließen, als daß man nicht weiß, daß die Modulation der Töne nur ein Echo für die Modulation der Gemüthsbewegungen, ein Wiedergeben und Abspiegeln der wechselnden Empfindungen in der Menschenbrust sein soll?

Nehmen Sie „Papageno", wenn er sein heiteres Liedchen pfeift, und daneben „Don Juan", wenn ihn der Geist heimsucht. Untersuchen Sie in beiden Stücken den Harmonie- und Modulationsgang, und die Angemessenheit, die Treue, die Uebereinstimmung der Accorde und der Modulation, welche Mozart gebraucht, wird Ihnen in die Augen springen. Sie finden bei Papageno die größte Einfachheit, bei Don Juan dagegen düstere Harmonie und schroffe Uebergänge. Nehmen Sie dagegen irgend ein Werk eines gepriesenen Neuern her und Sie werden nicht lange suchen müssen, bis Sie die einfachsten Gefühle mit den wirrsten Harmonien und Modulationen geschildert finden.

Dieser Mangel an Kenntniß von musikalischem richtigem Colorit zeigt sich ferner in der Massenverschwendung der Instrumente,

theils im Allgemeinen, theils an ungehörigem Orte. Die Gleichmäßigkeit grell aufgetragener Farben aber ist ein ebenso großer Fehler als die Anwendung falscher Farben. Nur geschickt verwendete Contraste geben ein Kunstwerk.

Wollte ein Maler in eine Winterlandschaft einen blühenden Rosenbusch stellen, wollte er den Himmel grün und das Wasser roth malen, so würde Jedermann sich über den Unsinn oder Wahnsinn entsetzen; ist es aber etwas Anderes, wenn ein Componist — und Sie können dies und Aehnliches jetzt oft genug hören — in die sanfte Klage einer zarten Mädchenseele mit Trompeten und Posaunen schmettern läßt?

Glauben Sie nicht, daß ich übertreibe. Die Klage des Mädchens um das verlorene Täubchen in Kreutzers „Nachtlager zu Granada" z. B. wird mit Trompeten, Pauken und Posaunen begleitet!

Warum aber irren die Neuern so häufig in ähnlicher Weise? Ich will Ihnen darauf mit einem Ausspruche von Lessing antworten: „Man fing an alle Regeln zu vermengen und es überhaupt für Pedanterie zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse. Kurz wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit muthwillig zu verscherzen und lieber zu verlangen, daß Jeder die Kunst aufs Neue für sich erfinden solle."

Dies gilt jetzt vollständig von unserer Musik. Man will frei sein und hält jede Regel für eine Fessel. Man wirft nicht nur die ältere Theorie bei Seite, wogegen ich nichts einzuwenden habe, man lehnt sich auch auf gegen die ewigen Gesetze des Wahren und Schönen, des allein Wohlgefälligen, aber da findet man nicht die Freiheit, sondern die Zügellosigkeit.

Auch dürfte es wohl nicht zu läugnen sein, daß die Hegelsche Philosophie, welche so lange in Deutschland herrschte, auch auf unsere deutsche Musik, wenigstens auf manche Componisten, eingewirkt

hat, in Aeußerlichkeiten. Denn wie viele Hegelinge etwas recht Kluges und Weises gesprochen zu haben glaubten, wenn sie ihre kleinen Gedanken mit ungewöhnlichen, dem gesunden Menschenverstande hohnsprechenden Phrasen umkleideten, und dann Niemand wußte, was sie eigentlich sagen wollten; so glauben auch manche Componisten über die andern hoch sich zu erheben, wenn sie von der herkömmlichen Musiksprache abweichen und sich eigene kauderwelsche Phrasen bilden, aus denen Niemand Sinn herauszulesen vermag und bei denen man fragen muß: musique que me veux-tu?

Ein großer Uebelstand, welcher das Vorhergehende zum Theil erklärt, ist der Mangel an ernsten umfassenden Studien.

Blicken Sie zurück auf unsere großen Meister! Wie lange und mit welchem Eifer hat Haydn die Werke von Bach und namentlich die strengen Uebungen des gradus ad Parnassum von Fux durchgearbeitet! Wie fleißig hat Mozart alle Arten von contrapunktischen Studien getrieben! Und welche Gewalt erlangte er dadurch über das Stimmenwesen, mit welcher Leichtigkeit und Anmuth wußte er die künstlichsten Combinationen, die unsere Kunst kennt, zu gebrauchen! Kein Wunder, daß er Alles, was er wollte, erreichte, jeden Gedanken in der besten, reinsten Form auszuprägen vermochte.

„Nur aus der vollendeten Kraft gehet die Anmuth hervor."

Rufen Sie dagegen die jetzt lebenden Componisten zusammen und verlangen Sie von denselben Proben ihres Geschicks, ihrer Leichtigkeit in dem Gebrauche der contrapunktischen Kunst, verlangen Sie z. B. von Jedem eine Fuge, verlangen Sie eine Dupel- oder Tripelfuge, welche ohne die Kenntniß und Uebung der verschiedenen doppelten Contrapunkte und des Canons nicht herzustellen ist. Unter zehn wird erst Einer eine Fuge, Dupel-, Tripelfuge machen, aber dieser wird sie — schlecht machen. Der Hundertste erst bringt sie fehlerlos zu Stande.

Es ist aber ebenso unmöglich, daß bei solchem Mangel an technischen Kenntnissen und technischer Uebung ein großes musi-

kalisches Kunstwerk geschaffen werden könnte, als daß ein Maurerlehrling einen Palast baue oder ein Farbenreiber eine Rafaelsche Madonna male.

Die Folge dieses Mangels an Kenntniß und Uebung in der Technik sind die Tausende von Liederchen, Etuden, Potpourris, Fantasien und wie all der seichte Kram heißt, der sich in unsern Tagen so breit macht. Man fürchtet, man scheut sich vor jeder größern Form, der Symphonie, der Sonate, dem Quartett, da diese eine gehaltene Durchführung und thematische Verarbeitung der Gedanken verlangen. Wagt man sich troß diesem Mangel an Kenntniß und Vorübung an größere Compositionen, so entstehen eben solche nichtssagende hohle Werke, die wie Schatten an dem Publikum vorüberschweben und verschwinden.

Aus dem Mangel an ernstem Studium geht nothwendig die Flüchtigkeit hervor, das große Hauptübel unserer Zeit. Weil man sich an strenge, anhaltende Studien, an ausdauerndes Arbeiten nicht gewöhnt hat, fehlt die Firirungskraft und man vermag es nicht mit der erforderlichen Ausdauer sich an ein Werk zu heften und mit unablässigem Bemühen an der rechten und ächten Herausprägung der Gedanken zu arbeiten, zu ändern und zu bessern, bis das Ganze nach allen Seiten wirklich vollendet vorliegt.

In Mozarts, Haydns und Beethovens Biographien kann Jeder lesen, wie lange diese Meister nach einem Thema gesucht, wie lange sie daran geändert und gebessert, bis sie es der Ausführung würdig fanden. Das, was die Alten Wochen und Monate lang suchten, verlangen die Neuen vom Augenblick und nehmen das Erste das Beste, das sich ihnen darbietet.

Die größten Meister in allen Zweigen haben die Flüchtigkeit im Arbeiten für einen Hauptgrund des Mangels an gediegenen Werken gehalten. Auch nicht ein unsterbliches Werk ist ohne mühevollen Fleiß entstanden. „Jahre lang bildet der Meister und kann sich nimmer genug thun", sagt Schiller, ja an einer andern

Stelle spricht er sogar: „Das Genie ist der Fleiß", wie Büffon vor ihm gesagt hat: le génie est la patience. Und Rellstab setzt hinzu „und Jeder, der jemals das, was an künstlerischen Anlagen unentwickelt in ihm lag, mit Anstrengung aller seiner Kräfte aus sich herauszuarbeiten versucht hat, wird die Wahrheit, die in diesen seltsam scheinenden Worten liegt, wohl zu würdigen wissen."

„Durch fortgesetzte Erfindung steigert man ein noch Unvollkommenes zum Vollendeten", sagt Goethe.

Lessing erklärt: „ich bin mißtrauischer gegen alle ersten Gedanken als de la Casa und der alte Shandy nur immer gewesen sind; denn wenn ich sie auch schon nicht für Eingebungen des bösen Feindes halte, weder des eigentlichen noch des allegorischen, so denke ich doch immer, daß die ersten Gedanken die ersten sind und daß das Beste auch nicht einmal in allen Suppen obenauf zu schwimmen pflegt. Meine ersten Gedanken sind gewiß kein Haar besser als Jedermanns erste Gedanken und — mit Jedermanns Gedanken bleibt man am besten zu Hause."

C. M. v. Weber: „um die dämonischen Wirkungen zur Begeisterung zu läutern, ist beharrlicher Fleiß der erste Zauberspruch. Wie thöricht ist es zu glauben, daß das ernste Studium der Mittel den Geist lähme!"

Und Lichtenberg: „es soll Menschen gegeben haben, die, wenn sie einen Gedanken niederschrieben, auch sogleich die beste Form dafür getroffen haben sollen. Ich glaube wenig davon. Es bleibt allemal die Frage, ob der Ausdruck nicht besser geworden wäre, wenn sie den Gedanken mehr gewendet hätten; ob nicht kürzere Wendungen besser gewesen wären, ob nicht manches Wort hätte wegbleiben können u. s. w. Gleich auf den ersten Wurf so zu schreiben wie z. B. Tacitus, liegt nicht in der menschlichen Natur; um einen Gedanken recht darzustellen, dazu gehört vieles Abwaschen und Absüßen, so wie einen Körper rein darzustellen."

Und Börne: „giebt es ein Talent, das durch Fleiß ausgebildet werden kann, so ist es das des Stils. Man nehme sich nur vor, nicht Alles gleich niederzuschreiben, wie es einem in den Kopf gekommen, und nicht Alles gleich drucken zu lassen, wie man es niedergeschrieben."

Der neuen „Fortschrittswelt" war es vorbehalten, diese altväterischen Ansichten über Bord zu werfen, das gerade Gegentheil als Regel aufzustellen und das schnelle Arbeiten für ein Zeichen der Genialität anzusehen, weil Schiller „ironisch" einmal gesagt hat: „Dem genialen Geschlecht wird es im Traume beschеert." Aber — wie gewonnen, so zerronnen! Die Erzeugnisse flüchtiger Stunden sind eben die zahllosen Ephemeren, die einen kurzen Tag umherflattern und nur leben, um — sterben zu können, während die Werke der Meister in unverwüstlicher Lebenskraft und ewiger Schönheit dauern.

Zu allem Dem kommen zwei Extreme, die bei den Neuern herausgetreten sind.

Einmal sind sie zu düster und melodielos.

Weil Beethoven in der letzten Zeit seines Lebens sich dieser Richtung zuweilen hingab, so wähnen die Epigonen, ihre Werke würden den Werken Beethovens gleich, wenn sie ebenfalls melancholisch würden oder wenigstens melancholische, verworrene, düstere Werke schüfen.

Es ist so weit gekommen, daß die Besten unter den Neuen es kaum noch wagen einen heitern Ton anzuschlagen, eine einfach construirte, natürlich geführte, allgemein verständliche Melodie zu bringen, weil sie fürchten, von der Kritik für nicht tief, d. h. für seicht erklärt zu werden.

„Ernst ist das Leben, heiter sei die Kunst!"

Gar viele unserer neuen deutschen Componisten scheinen vergessen zu haben, daß die Kunst den Menschen Vergnügen bereiten soll und man kann es leider eine „Errungenschaft" der Neuzeit

nennen, daß die Musik nur da sei, das Gemüth mit schwarzblütigen Träumen und mit Alpdruckgefühlen zu erfüllen.

Man verschmähet die wohlgefällige Melodie und deshalb giebt es ganze neue Symphonien, in denen man nicht einem einzigen melodischen Gedanken begegnet, welcher die Saiten des Herzens nachklingen läßt. Wie wohlgefällige Melodie, so mißachten manche Neuere ächt menschliche Empfindungen, wie heitern Frieden, sanfte Rührung rc. und tummeln sich dagegen ausschließlich in der Raserei der wildesten Leidenschaften umher, die sonst und mit Recht nur selten und nur als Contrastmittel zugelassen wurden.

Und — das Publikum genießt das, was ihm zusagt, gleichsam verstohlen. Hoffentlich wird indeß bald wahr, was ich irgendwo gelesen: „zuletzt muß doch wahrlich selbst der große Haufe dahinterkommen, wie man ihm, sein Bischen Tanzmusik vielleicht ausgenommen, mit den Tönen fast überall nur blauen Dunst vorzumachen bemühet ist.“

Wie jedes Extrem sein Gegentheil hervorruft, so sind viele unserer neuen Componisten zu leichtfertig und frivol.

Dies zeigt sich namentlich in der Pianofortemusik, in den zahllosen Potpourris über neuitalienische und neufranzösische Melodien. Alle diese Dinge aber werden begierig gekauft und es zeugt dies unbestritten für das Sehnen der Musikfreunde nach Melodie.

Bis zu Beethoven wurde die Tonsprache immer deutlicher, bestimmter, damit allgemeiner verständlich. Haydn, Mozart, Beethoven wußten aber auch bestimmt, was sie sagen wollten und ruheten nicht, bis sie für ihre Gedanken den treffendsten, verständlichsten Ausdruck gefunden hatten.

Viele der Neuern wissen eigentlich selbst nicht recht, was sie in ihren Compositionen sagen oder ausdrücken wollen; sie sind sich dessen, was sie beabsichtigen, nicht deutlich bewußt und haschen deshalb auf Geradewohl nach musikalischen Phrasen umher. Ist es dann zu verwundern, daß das Publikum auch nicht weiß, was es zu

solchen Werken sagen soll, kalt bei dem Anhören derselben bleibt oder sie gar nicht hören mag?

Da es an urkräftigen, unmittelbar ins Herz dringenden Gedanken gebricht, so sucht man das Einschlagen durch wirkliches Schlagen — der Becken, Pauken und Trommeln und den Eindruck durch Spectakel zu ersetzen. Wenn manche heutigen Componisten kein Blech hätten, stände es schlecht um den Effect ihrer Compositionen.

Ein weiterer Uebelstand ist die Originalitätssucht, welche, weil Alles fehlt, was wirkliche Originalität giebt, diese in unnatürlichen, geschraubten Wendungen, in gewaltsam verzerrten Gedanken und unerhörten Harmonieverbindungen sucht, im Abweichen von allen Regeln. Aber ein wahrer Gedanke macht in der natürlichen Form den tiefsten Eindruck; nur halbwahre Gedanken sucht man herauszuputzen, damit sie nach Etwas aussehen. Ferner die Sucht, sich sobald als möglich gedruckt zu sehen, die so viel Unreifes zu Tage fördert, die Leichtigkeit durch Lobhudelcoterien und Journalgeschwätz eine Zeitlang eine Treibhausberühmtheit zu erlangen &c.

Specielleres werden wir später entwickeln.

Sechster Brief.

Die deutsche Oper der Gegenwart im Allgemeinen.

Es gaukeln mir zu viel die Töne,
Es tändelt mir zu sehr die Kunst;
Es schleiert sich das wahre Schöne
In eiteln grauen Nebeldunst.
Der Pauken prächt'ges Donnerwetter
Läßt doch das Herz so kalt wie Eis
Und der Trompeten kühn Geschmetter
Macht mir das Heldenthun nicht weis.

Oehlenschläger.

Ich komme hier auf einen Punkt, den Sie in Ihrem ersten Briefe schon erwähnten, auf den traurigen Umstand, daß in Deutschland so viele Opern geschrieben werden, die eben nur kommen um zu gehen. Wenn ein Statistiker uns in Zahlen vorlegte, wie schauerlich groß das Sterblichkeitsverhältniß unter den neugeborenen Opern in Deutschland ist, es müßte uns ein Grauen anwandeln. Hat sich das Musikklima in Deutschland verschlechtert oder bringen die Componisten nur Schwächlinge zur Welt? Ich muß mich unbedingt für Letzteres erklären und will Ihnen vorläufig vier Ursachen angeben, die keine Oper aufkommen lassen, so lange sie nicht beseitigt sind.

Die erste dieser Ursachen ist, daß viele unserer Componisten und die begabteren unter ihnen zumal, Schillers Ausspruch nicht beachten: „wer seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten." Sie vergessen und verkennen, daß sie zunächst für ihre Zeitgenossen schreiben, greifen der Zukunft vor und suchen ihren Ruhm darin, daß sie für die nach uns Kommenden schaffen und eine

„Oper der Zukunft" (für die Gegenwart!) bilden wollen. So viel Geist manche der Herren besitzen, sehen sie doch nicht ein, daß sie etwas versuchen, das ihnen unmöglich gelingen kann; denn vorausgesetzt, es käme einmal eine Zeit, in welcher Opern gleich den ihrigen wirklich gefielen, so können sie eben jetzt nicht gefallen, da wir in der Zukunft nicht leben und für mögliche spätere Genüsse nicht reif sind. Wir wollen und können es Niemanden wehren, unsere Nachkommen musikalisch zu beglücken; sicherlich wäre es aber in der Ordnung, daß die Zukunfts-Componisten ihre „Zukunftsopern" ruhig im Pulte für die Nachkommen aufbewahrten; sie würden sich dann über das unverständige jetzige Publikum nicht ärgern und diesem manche Langeweile ersparen. Und was sollen die Componisten thun, die in der Zukunft kommen? Sollen sie wiederum nicht für ihre Zeit, sondern für eine weitere Zukunft schreiben? Oder glauben die Herren, die für eine „Oper der Zukunft" schwärmen, über diese und ihre Schöpfer, also sie selbst, hinaus sei nichts Besseres möglich? Eine so große Portion Eitelkeit Manche von ihnen besitzen, will ich ihnen doch solchen Wahn nicht zutrauen. Seltsam ist es übrigens, daß gerade die, welche von einer Oper träumen, wie sie in Zukunft sein werde und sein müsse, eifrig Politik nebenher treiben und keine Phrase häufiger im Munde führen, als man müsse „ein Herz für die Zeit" haben und „den Geist begreifen, der durch die Welt geht." Sie sündigen also doppelt, einmal indem sie gegen ihre eigenen Worte handeln und dann, weil sie das Musikbedürfniß unserer Zeit nicht befriedigen. Die Zeit, die kommt, wird für sich selber sorgen und wer wirklich Schönes schuf, wird damit die Nachkommen wie die Zeitgenossen erfreuen.

Eine zweite Ursache ist der Mangel guter Operntexte.

Die frühern Operncomponisten brauchten auf den Text weit weniger Rücksicht zu nehmen, denn wenn nur die Musik gefiel, sah das Publikum sehr nachsichtig über die Mängel des Textes hinweg. In neuerer Zeit macht es in dieser Hinsicht bedeutend höhere An-

sprüche, namentlich seit einige französische Dichter vortreffliche Operntexte geliefert haben. Ja es ist so weit gekommen, daß viel leichter eine Oper mit gutem Text und mittelmäßiger Musik als eine mit guter Musik und schlechtem Text durchkommt. Mit dem Verlangen nach guten Operntexten sind zugleich die Ansprüche an die Sänger gestiegen, seit einige ausgezeichnete unter ihnen, wie Wild, die Schröder-Devrient u. A., welche zugleich große dramatische Künstler und Künstlerinnen waren, den Beweis lieferten, daß gutes Singen mit gutem Spielen recht wohl vereinigt sein könne. Sonst ließ sich das liebe deutsche Publikum den hölzernsten, ungelenksten Peter auf der Bühne gefallen, wenn er nur eine schöne Stimme hatte; jetzt muß der Componist auf das Spiel der Sänger Rücksicht nehmen. Lortzing wies einmal (s. die Biographie von Düringer) einen guten Text (Donna Diana) ab, weil er meinte, es würden sich keine Sänger finden, welche die Oper spielen könnten.

Durch solche gesteigerte Forderungen des Publikums ist die an sich schon schwere Kunst, einen guten Operntext zu schreiben, noch mehr erschwert worden, namentlich für uns Deutsche, die wir im Ganzen überhaupt weniger dramatisches als lyrisches Talent besitzen, während von den Franzosen im Allgemeinen das Gegentheil gilt. Zu diesem Mangel an Talent für das Drama kommt bei den meisten deutschen Dichtern die vollständige Nichtkenntniß der Gesetze, nach denen der Plan zu einem Drama entworfen werden muß. Darum phantasiren sie ihre Stücke hin, sie sinnen dieselben nicht aus mit dem berechnenden Verstande, ohne welchen nimmermehr ein organisch gegliedertes wirkungsvolles Stück geschaffen werden kann. Selbst ein so gigantisches Genie wie Shakespeare vermöchte kein ächtes Drama zu erzeugen ohne genaues Berechnen, Studiren und Abwägen. Viel leichter noch kann ein wirkungsvolles Stück durch den berechnenden Verstand ohne eigentlich poetisches Talent zu Stande gebracht werden als umgekehrt. Sehen

Sie sich in unserer dramatischen Literatur um und Sie werden leicht Beispiele zu diesen Behauptungen finden, ohne daß ich Namen zu nennen brauche. Auch lehrt die Geschichte der Literatur, daß alle wirklich großen Dramatiker ihre Pläne tausendfach geprüft haben wie große Feldherrn ihre Schlachtpläne und große Schachspieler ihre Partien. Und wir wissen endlich, daß alle französischen dramatischen Dichter eifrig das Handwerksmäßige studiren, das die meisten unserer Dichter in gänzlicher Verkennung des Rechten mit Geringschätzung behandeln und wohl gar als Fehler ansehen.

Eine dritte Ursache ist die, daß unsere neuern deutschen Componisten in ihren Opern auf den Gesang und die Sänger viel zu wenig Rücksicht nehmen, im Gegentheil den Sänger nur als Instrument behandeln und nicht einmal als Soloinstrument, sondern als Ripienstimme des Orchesters. Die natürliche Folge dieser Verkehrtheit ist zunächst, daß die Sänger mit Unlust und Widerwillen an solche Opern gehen, was ihnen auch nicht zu verdenken ist. Warum sollen sie die schwere Arbeit übernehmen eine große Partie einzustudiren, wenn sie voraussehen können, daß sie bei dem Publikum keine Anerkennung für ihre Mühe finden? Woher soll ihnen der Eifer kommen, wenn das Publikum kalt, gleichgiltig oder gar gelangweilt vor ihnen sitzt?

Das Publikum geht nicht des Componisten und seiner Launen wegen in das Theater. Es will auch nicht blos Musik hören, nicht blos durch dramatische Handlung sich anregen lassen; es sucht auch den großen Reiz, der in ausdrucksvollem G e s a n g e liegt. Warum halten sich italienische Theater im Auslande? Was war und ist der Reiz, welcher das Publikum unwiderstehlich zu ihnen hinzieht? Der G e s a n g zunächst, dann die verständlichen Melodien, welche die Italiener wohlweislich nie verschmähen.

Unsere neuern deutschen Componisten dagegen mißachten die Sänger, sie mißachten das Verlangen des Publikums nach schönem,

hervorleuchtendem Gesange, und so geschieht ihnen nur ihr Recht, wenn sie von dem Publikum wieder mißachtet werden und ihre Opern keinen Erfolg haben.

Prüfen Sie die Partituren unserer Meister Weigl, Winter, Mozart, Weber — sie haben für die Sänger, sie haben für das Publikum geschrieben. Mustern Sie die Arien, Lieder u. s. w. aus den Opern, die in Concerten vorgetragen werden, die sich im Hause der Dilettanten finden, — es sind die gesangreichsten. Sehen Sie die Partien an, welche die Sänger am liebsten singen, mit denen sie die größte Wirkung hervorbringen und die sie deshalb als Gastrollenpartien wählen, — es sind solche, in denen der Gesang hervorgehoben ist, in denen der Sänger durch seine Stimme und Sangeskunst glänzen kann.

Wer keine Partien für Gastrollen (in diesem Sinne) zu schreiben vermag, der soll wie Jener, welcher keine Melodien schaffen kann, die auf die Leierkasten übergehen, das Operncomponiren bleiben lassen.

Ja, so barock dieser Ausspruch klingt, ich bleibe dabei und er bringt mich auf eine vierte Ursache, die wichtigste vielleicht, warum unsere neuen Opern so selten Glück machen: unsere jetzigen deutschen Componisten haben keinen Sinn für einfache volksmäßige Melodie; sie wollen oder können keine schaffen. Und gleichwohl muß die einfache Melodie, vollständig dem Gesange übertragen, das vorherrschende Element in der Oper sein und bleiben.

Die Melodie aber ist auf dreierlei Art herzustellen und hergestellt worden. Einmal folgt man der Declamation der Worte durch den Schauspieler im Steigen und Fallen der Stimme, im Anhalten und Forteilen bei gewissen Silben oder Wörtern und im Beobachten der verschiedenen Ruhezeichen der Rede. Die in solcher Weise gebildete Melodie, welche sich gewissenhaft an die Worte bindet,

wird leicht steif und trocken und ist eigentlich nur eine potenzirte tactmäßige Declamation des Gedichtes.

Oder man hält sich weniger an die einzelnen Silben, Worte oder Verse als an den Sinn derselben und die Empfindung, die darin ausgedrückt wird; man folgt dem Dichter nicht ängstlich Zeile für Zeile, aber das Ganze des Tonstückes giebt entsprechend das Ganze der Dichtung wieder.

Oder endlich man bemüht sich nur angenehm ansprechend für das Ohr zu sein, kümmert sich um die Worte, um den Sinn und den Charakter des Stückes wenig oder gar nicht und überläßt die Sorge, dem Gesangstücke Ausdruck und Charakter zu geben, ausschließlich dem Sänger.

Bei der ersten Art ist vorzugsweise der Verstand thätig.

Die dritte Art findet sich am häufigsten bei den Neuitalienern, wie bei den Franzosen unserer Zeit, und Niemand wird sich wundern, daß in solcher Weise gar oftmals die schnödeste Unnatur und Widersinnigkeit zum Vorschein kommt: daß traurige, ungestüme, wilde Leidenschaften in Tanzrhythmen ihren Ausdruck finden sollen, daß aber so liebliche Melodien allerdings das Ohr mit süßen Zauberbanden umstricken und großen Beifall bei allen Denen finden, welche nur Melodie suchen und entweder nicht zu beurtheilen verstehen, ob die Musik ausdrückt, was sie im vorliegenden Falle ausdrücken sollte, oder darüber hinwegsehen und in den schmeichelnd kosenden Tonwellen eben nur behaglich sich wiegen und baden wollen.

Die zweite Art allein, bei welcher Verstand und Gefühl vereint thätig sind, wird ewig die beste und der Kunst würdigste bleiben. Mozart steht in ihr als unübertreffliches Muster da. Sie erfüllt alle Forderungen, welche man stellen kann und muß und sie gefällt dem Laien wie dem Kenner, denn sie ist wahr, schön und faßlich zugleich, sie ist für die Worte des Dichters was die Farbe für die Zeichnung ist.

In den meisten neuern deutschen Opern hören wir nur zu oft

blos Töne, keine geschlossenen Melodien, denn wenn unsere jetzigen Componisten auch wirklich einmal eine Melodie bringen wollen, geben sie dieselbe selten der Singstimme vollständig, sondern zerreißen sie, nehmen einen Theil dem Sänger gleichsam vor dem Munde weg und übertragen ihn Instrumenten. Sie machen ferner die Melodie harmonisch modulatorisch zu reichhaltig, legen fast jeder Note einen andern Accord unter, weichen in jedem Tacte in eine andere Tonart aus und sündigen damit, namentlich bei dem Malen einfacher Gefühle, gegen die Wahrheit des Ausdrucks, zerstören die künstlerische Einheit und hindern die deutliche Auffassung durch den Hörer.

Uebertragen Sie dem Sänger wirklich einmal eine ganze Melodie, so erdrücken sie dieselbe durch die Instrumentaltonmassen, die sie darüber oder darunter bauen, durch zu dickes Accompagnement. Wollte der Maler Sonnenlicht oder hellen Mondschein malen, und überzöge Alles mit dicken dunkeln Farben, so würde man ihn mit Recht auslachen. Etwas ganz Aehnliches thun aber unsere modernen Operncomponisten fast immer: sie übermalen die Melodie mit dicken Tonfarben, so daß sie darunter verschwindet. Es ist nichts so gar Seltenes, daß z. B. eine Arie, die bei der Aufführung der Oper gar keine oder nur eine geringe Wirkung machte, im Clavierauszuge gefällt. Dies findet seine natürliche Erklärung darin, daß die Melodie von der dicken Instrumentation befreit ist und die Gesangstimme zu ihrem Rechte gelangt.

Die Neuern machen ferner zu kleine Melodien, zerstückelte Melodiesätzchen, unausgewachsene Melodiekeimchen. Eine achttactige fortgeführte Melodie erscheint ihnen als eine zu „gewöhnliche" Gestalt, als ein zu klarer, einfacher — Gräuel. Und gar einen zweiten Theil dazu zu bringen! Wandelt sie einmal eine melodische Regung an, so können sie dieselbe nicht schnell genug von sich abschütteln, um in ihren unmelodischen gelahrten Wirrwar zurückzukehren. Sie sind wahre Kindesmörderinnen, denn kaum hat sich

ein Melodiekind von ihnen losgerungen, so erwürgen und ersticken sie es. Sie gleichen nicht der Nachtigall, sondern dem Sturmvogel, dem es am wohlsten ist im aufgewühlten Wogengebraus.

Darum übertragen sie auch alle Momente erhöheter Leidenschaft ihrem geliebten Orchester. Das lassen sie wühlen, stürmen und tosen, wogen und branden, so daß die Stimme des Sängers darin völlig untergeht und verschwindet. Man hört ihn nicht mehr, man sieht nur, wie er auf der Bühne verzweifelnd umherrasет und sich wie ein Sprecher auf der Rednerbühne unter tollem Lärm der Versammlung abmühet sich Gehör zu verschaffen. Die gewaltigen, erschütternden, hinreißenden Wirkungen, welche in leidenschaftlichen Situationen die gesteigerte menschliche Stimme hervorzubringen vermag, sind dem Sänger gänzlich entzogen. Ein ganzes Heer von Hörnern, Trompeten, Posaunen, Trommeln, Pauken, Piccolflöten u. s. w. wird gegen seine einzelne Stimme ins Feld geführt. Viele noch haben die große Schröder-Devrient in „Fidelio" gehört, wo sie in der Kerkerscene, bei gänzlich schweigendem Orchester, die Worte herausschmetterte:

„Tödt' erst sein Weib!"

und Jedem, der dies hörte, schauert sicherlich noch in der Erinnerung die außerordentliche Wirkung dieser wenigen gesungenen Noten durch die Seele. Trotzdem aber, daß solche schlagende Thatsachen vorliegen, glauben unsere Neuern einen „Fortschritt" in die Operncompositionen zu bringen, wenn sie in ihrer verkehrten Weise starke Leidenschaften zu schildern versuchen.

Die Leidenschaft kann in der Oper nur durch die menschliche Stimme wahrhaft ergreifend dargestellt werden. Meinetwegen mag zur Unterstützung des Eindrucks, zwischen den Pausen des Sängers, das Orchester aufbrausen; sobald der Sänger singt, darf es nur dumpf grollen. — Leider hat dies kein einziger Operncomponist durchgängig beobachtet, nicht einmal Mozart immer. Aber es giebt auch einzelne wunderbar schöne Beispiele, in welchen, außer

in dem bereits angeführten, bei zurückgehaltenem Orchesterlärm die höchste Leidenschaft durch die Stimme ausgedrückt wird, z. B. in Simeons Gesang und dem seiner Brüder im Ensemblestück des ersten Actes von Mehul's „Joseph in Aegypten", in welchem Simeon seine Reue und Verzweiflung ausdrückt, seine Brüder aber ihn zu beruhigen und zu trösten suchen.

Damit in Verbindung steht, daß die neuern Operncomponisten die Personen und Situationen nicht zu charakterisiren verstehen.

Man hört in der neuern Oper meist nicht die Personen des Stücks, sondern nur die Eitelkeit und Verirrung des Componisten. Bei jeder Nummer bringen sie dieselben Instrumente, fast durchgängig das ganze Orchester, dieselben Rhythmen, dieselbe Harmonie u. s. w. Wenn doch unsere Neuern in des großen Mozarts Opernpartituren blicken wollten! Bei ihm ist jede Figur ein von allen andern verschiedenes, charaktereigenthümliches, selbstständig belebtes Wesen. Möchten sie vor Allem die „Zauberflöte" studiren, um zu erfahren und zu lernen, durch welche Mittel der ächte Tonmeister aus seinen Figuren — Charaktere macht!

Siebenter Brief.

Das deutsche Lied.

> Für das Lied im deutschen Sinne haben andere Nationen so wenig ein Wort wie für Gemüthlichkeit.

Im Liede liegt die erste und unmittelbare Offenbarung der Musik, der Tonsprache, durch welche der Mensch seine Leiden und Freuden, seine Gefühle überhaupt aussprechen kann. Wie heute noch jedes Kind aus einer erregten Stimmung heraus eine kleine Melodie, ein Liedchen also sich erschafft, so hat jedes Volk in seiner Kindheit wenigstens Lied und Tanz gehabt, denn in jedem Menschen liegt der Trieb und Drang, die Gefühle, die sich stark in seiner Brust bewegen, noch in anderer Weise, noch ausdrucksvoller als durch die Worte auszusprechen, die in ihrer Beschränktheit ihm nicht genügen.

Das Lied ist sonach der Keim und die Urform, aus welcher alle Musik bis auf den heutigen Tag in den mannichfaltigsten Blüthen und Formen sich herausgebildet hat, ja es läßt sich am Ende wohl behaupten und nachweisen, daß jedes Musikstück zuletzt eigentlich nichts ist als ein Lied oder eine Reihe von Liedern. Und wenn es eines Beweises bedürfte, daß die Grundgesetze der Musik, die leider so oft verkannt werden, in der Sache selbst, in der Natur der Tonsprache und in der Natur des Menschen liegen, also ewig und unveränderlich sind, daher auch ihre Beobachtung bei jeder Musik unerläßlich ist, würde ihn der Umstand geben, daß sie Niemand gemacht hat, daß sie vielmehr die Bedingungen sind, aus welchen

allein Musik entstehen **kann**, denn sie liegen sämmtlich in jeder, auch in der einfachsten Melodie, im ältesten Liede. In jedem derselben findet sich Tact, Tempo, Rhythmus, Tonart, Satz, Periode, ja selbst Harmonie, wenn letztere auch nur zweistimmig.

Das Lied, die Tonsprache ist eine unmittelbare Schöpfung des Volkes, ein Ausfluß des Volksgeistes, eine Blüthe der Menschennatur. Kein Künstler, keine Kunst hat sie entdeckt, erdacht und hervorgebracht. Diese griffen nur auf, was sie vorfanden, erkannten, was Großes und Schönes daraus zu gestalten wäre und bildeten allmälig aus der einfachen Grundform das ganze große Gebäude unserer modernen Kunstmusik heraus.

Wenn das eines Beweises bedürfte, was ich über den Zweck der Musik gesagt habe, läge er offen in dem Liede, diesem Urquell aller Musik; denn kein Verständiger wird läugnen, daß mit dem Liede nie etwas Anderes als Empfindungen, bestimmte Empfindungen, ausgedrückt werden sollen. Leider haben aber gar manche Künstler diesen Ursprung aller Musik und damit zugleich die unmittelbaren Fingerzeige der Natur unbeachtet gelassen, die in der allgemeinen Wirkung auf **alle** Menschen liegen. Musik, die nicht auf alle Menschen wirkt, wie es z. B. jedes aus dem Volke entstandene Lied thut, ist nicht die rechte Musik, denn sie verfehlt ihren Zweck. Die Natur selbst bricht den Stab über jene Unzahl von Musikwerken, die im Grunde Niemanden ansprechen, so stolz und anspruchsvoll sie auch auftreten mögen.

Daß die Musik eine allgemeine Menschensprache ist, geht auch daraus hervor, das **alle** Völker ihre Volkslieder und Gesänge haben. Selbst die Nationen, welche scheinbar kein Talent für die ausgebildeten Musikformen besitzen, haben doch gute Lieder, wie die Engländer, die Schotten, die Neu-Griechen ꝛc. Im Liede spricht sich zugleich am treuesten und erkennbarsten der Charakter des Volkes aus, eben weil es ein Ausfluß seines innersten Wesens und aller seiner Eigenthümlichkeiten ist. Die Volkslieder einer Nation tra-

gen darum ferner den Charakter der ganzen Musik derselben an sich, wenigstens läßt sich sicherlich in der ganzen Richtung, Haltung und Farbe ihrer Musik die Grundrichtung und Grundfarbe ihrer Volksmelodien erkennen. Der Charakter eines Volkes wird nun aber von der Natur des Landes bedingt, welches dasselbe bewohnt; je heiterer sein Himmel, um so heiterer sein Sinn, je heißer seine Sonne, um so feuriger sein Temperament. Wie also der Charakter des Volkes den Charakter seiner Lieder und die Eigenthümlichkeit seiner Musik bestimmt, so wird im Grunde die Musik bedingt durch die Natur des Landes, in dem sie blüht. Sie ist so gut ein Bodenerzeugniß, wie z. B. der Wein, mit dem sie überhaupt in merkwürdigem, obwohl leicht erklärlichem Zusammenhange und in inniger Verwandtschaft steht. Ueberall, wo die Rebe gedeiht, blüht vorzugsweise der Gesang und die Musik überhaupt. Mit dem Verschwinden des Weinstockes schwindet auch mehr und mehr der Sinn, ja die Anlage für heitere Musik. Und treibt und reizt der Wein nicht vorzugsweise zum Gesange? hat er nicht schon Tausende von Liedern hervorgerufen? Ja mehr noch, wie die Art des Weines ist, den ein Land erzeugt, so ist auch seine Musik. Die südlichen heißen Länder, die den Feuerwein erziehen, haben vorzugsweise feurige, leidenschaftliche, heitere Musik; mit dem milden Traubensaft geht die sanftere, gemüthlichere Musik Hand in Hand; je saurer das Gewächs wird, das man Wein nennt, um so mehr verliert da auch die Musik ihr liebliches Element. Vom Himmel besonders gesegnete Länder, wie unser deutsches Vaterland, die sowohl feurige als milde Weine geben, sind auch in der Musik universell, wie es die deutsche eben ist. Und sind nicht fast alle unsere großen Componisten im Süden des Vaterlandes geboren?

Doch — lassen wir diese scherzenden Gedankenspiele, um zum Ernst zurückzukehren.

Aus dem im Volke gleichsam von selbst entstandenen und emporgewachsenen eigentlichen und ursprünglichen Volksliede ist bei

weiterer und höherer Ausbildung der Musik mit Bewußtsein, Plan und Absicht, das Kunstlied herausgebildet worden. Alle wirklich musikalischen Nationen haben in diesem Zweige der Kunst Gutes und Ausgezeichnetes aufzuweisen, aber keine hat der Lieder eine so unermeßliche Zahl, keine hat in dem Liede selbst eine so endlose Mannichfaltigkeit als die deutsche. Ja die andern Nationen haben das Lied in unserem deutschen Sinne, wie es unsere Dichter und Componisten ausgebildet haben, eigentlich gar nicht, so wenig, daß sie nicht einmal ein Wort dafür besitzen und unser Lied unverändert in ihre Sprachen aufnehmen mußten, was die Franzosen so ungeschickt thaten, daß sie sagen le lieder. Die französischen chansons und couplets sind etwas von unsern Liedern himmelweit Verschiedenes; dasselbe gilt von den italienischen und andern Gesängen, denn der Inhalt aller „Lieder" der andern Nationen bewegt sich in sehr beschränkten Kreisen und betrifft ausschließlich die Liebe oder sie sind gar nur pointirte witzige Einfälle u. dgl. Die deutschen Lieder und unser Reichthum an denselben sind ein Ausfluß unserer vorherrschenden Gemüthlichkeit, einer Sache, für die auch kein Volk ein entsprechendes Wort hat, und unserer universellen Empfindungsweise, was vielleicht auf dasselbe hinauskommt.

Wie überall, so hat aber der Deutsche leider auch im Liede gar oftmals die ihm gesteckten Grenzen überschritten und es lassen sich ihm hier wie in den andern Zweigen der Musik Abwege nach den verschiedensten Seiten hin nachweisen.

So hat man, um nur ein Beispiel zu nennen, durch das sogenannte Durchcomponiren das Lied der Arie zugeführt oder zu weit genähert, ihm aber auch dadurch die Einprägekraft genommen, welche die mehrmalige genaue Wiederholung einer und derselben Melodie giebt. Damit ist in dem Liede zugleich die Einheit der Stimmung zerrissen worden, die ein wesentliches Moment desselben ist, denn das Lied soll eben nur eine und zwar eine einfache Empfindung ausdrücken und dieselbe in dem Hörer wecken. Wird eine

Reihe, eine Mehrzahl verschiedener Gefühlsstimmungen angeschlagen und verbunden, so entsteht eine dramatische Arie, die ja himmelweit von dem einfachen Liede verschieden ist.

Im Anfange hielt sich das Kunstlied oder künstliche Lied nahe oder doch näher an dem Naturliede, dem Volksliede. Es suchte die Kraft seiner Wirkung ausschließlich in der Melodie und zwar in der möglich einfachen und einfach rhythmisch construirten Melodie, so daß es seinen Eindruck auch bei dem Mangel an harmonischer Begleitung nicht verlor, die ihrerseits in der einfachsten harmonischen Unterlage bestand.

In solcher Weise ein schönes Lied zu schaffen ist die allerschwerste Aufgabe, weil es rein aus dem Herzen fließen muß. Darum blieb man auch nicht lange bei dieser Einfachheit stehen. Ein Jeder wollte Lieder componiren, weil gute Lieder der sicherste Weg, sich dem großen Publikum bekannt und bei demselben beliebt zu machen und weil dabei nur geringe Studien des Contrapunktes &c. nöthig sind. Aber gar Vielen fehlt das Talent, — das Herz dazu. Weil nun einfache und doch tief wirkende Melodie nicht so leicht zu finden ist, so suchte man den Ausdruck und das Interesse, die der Melodie abgingen, durch das Accompagnement zu ersetzen. In Folge davon ist jene zahllose Menge von Liedern entstanden, bei denen dem Sänger fast gar keine Melodie geblieben ist und er nur abgerissene declamirende Phrasen in eine wirre und irre Begleitungsmalerei hineinzusingen oder vielmehr zu werfen hat. Man versuche es einmal und lasse solche Lieder von dem Sänger allein, ohne das dazu gehörige Accompagnement, vortragen. Wer aber ein Lied nicht so schreiben kann, daß es, von der Singstimme allein vorgetragen, Wirkung und zwar die rechte Wirkung macht, wie z. B. das alte schöne Volkslied. „es ritten drei Reiter zum Thore hinaus &c.", der soll und darf sich meiner Meinung nach keinen Liedercomponisten nennen.

Trotz allen diesen Verirrungen haben wir einen fast unübersehbaren Schatz von herrlichen Liedern und die Namen aller deutschen

Componisten, welche ihre Lieder geschaffen haben, dürften eine lange, lange stolze Liste geben, der kein Volk etwas Aehnliches entgegenzusetzen vermag.

In der ersten und einfachsten Compositionsweise haben sich vorzugsweise ausgezeichnet Reichardt, Schulz, Zelter und Himmel, eben so in dieser, mehr aber noch in jener Art, die den Ausdruck bereits mehr dem Accompagnement zuweiset, Mozart, Beethoven und C. M. v. Weber. Letzterer jedoch hat sehr einfache, dem ächten Volkstone nahe verwandte Lieder für eine Stimme mit Pianoforte, sowie für Männerchor geliefert.

Eine ganz neue Art der Behandlung des Liedes schuf der geniale Franz Schubert, indem er der Singstimme die trefflichst declamirte Melodie mit den ausdrucksvollsten, innigsten Accenten gab, welche alle Nüancen des Gefühls bis in die feinsten hinein verfolgt und dazu ein festgehaltenes Accompagnement schuf, welches meist durch eine Hauptfigur durchgeführt ist, die das Totalgefühl bestimmt, dasselbe deutlich anschlägt und dauernd festhält.

Unter den neuesten Liedercomponisten ist Franz in Halle offenbar der ausgezeichnetste und eigenthümlichste, da er sich durch die sichere und richtige Auffassung der Dichtung und durch die glücklichste, innigste Wiedergabe des Ausdrucks hervorthut. Viele Componisten lassen sich nämlich durch einzelne Nebenvorstellungen verleiten, die der Dichter mit heraushebt. Sie suchen dieselben ebenfalls in ihren Tönen auszudrücken, machen dadurch das Lied zu buntscheckig und zerreißen die Einheit oder verfehlen den richtigen Ausdruck ganz und gar. Franz verfährt vollkommen richtig. Er sucht zunächst den Hauptgedanken, das Totalgefühl zu erkennen. An dieses hält er sich und er schreibt keine Note, die nicht Dolmetscherin desselben wäre, so daß die erste wie die letzte die Hauptfarbe jenes Gefühls trägt, wie mannichfaltig auch die Nüancirung sein mag. Das ist der rechte Weg, denn der Dichter enthüllt ja bisweilen das, was er eigentlich ausdrücken will, erst ganz am Schlusse seines Ge-

dichtes — die Pointe, wie man sich ausdrückt. Das, was er sagen will, liegt in seinem Gemüthe aber schon bei den ersten Anfängen des Liedes, wenn es die Worte auch noch verhüllen. Das kann und darf der Dichter, der Componist darf es nicht, weil die Musik eben die Regungen des Gemüthes unmittelbar zu schildern hat. Erlauben Sie mir zur Erläuterung ein Beispiel anzuführen. Wenn „Emmeline" in der „Schweizer Familie" zu ihrem Vater sagt:

„Wer hörte wohl jemals mich klagen,
Wer hat mich je traurig gesehn?"

so sind diese Worte an und für sich die Bezeichnung einer heitern Stimmung. Weigl aber läßt Emmeline mit Recht klagend singen, denn ihre Worte sind nur ein Schleier, der über ihr Gemüth gebreitet wird, in welchem Trauer und Klage wohnen.

Falsche, durch unrichtige Auffassung herbeigeführte Composition findet man in der Vocalmusik sehr häufig, namentlich in vielen Liedern und vor Allem in Heineschen, die darum eine schwere Aufgabe für den Componisten sind, weil in ihnen die Pointe häufig am Schlusse, in wenigen Worten sich enthüllt, — die Pointe, in welcher gleichwohl die wahre Empfindung des Ganzen liegt. Wenn der Componist die vorausgehenden Worte des Dichters und die durch dieselben angeregten Empfindungen für Wahrheit hält, so muß er nothwendig dem Liede einen ganz falschen Ausdruck geben. Dies eben hat Franz vermieden und darum sind seine Liedercompositionen auch in dieser Hinsicht Muster.

Achter Brief.

Die Kirchenmusik.

Vater vergieb ihnen, denn sie wissen nicht was sie thun. Jesus.

Daß Kirchenmusik und langweilige Musik sehr häufig für gleichbedeutend gehalten wird und zwar von Leuten, die wahrhaft kirchlich, die sogar fromm sind und zugleich Freunde der Musik, dürfte schon darauf hindeuten, daß die religiöse Musik nicht allgemein den Zweck erfüllt, den sie erfüllen soll. Dieser Zweck kann offenbar kein anderer sein als in der versammelten christlichen Gemeinde eine andächtige Stimmung zu erwecken, zu fördern und zu unterstützen, die Seele zu dem großen Geiste emporzutragen, das verstockte Herz zu erweichen, das stolze mit Demuth zu erfüllen, das trauernde zu trösten, das schwache zu stärken. Sie vermag alles Das und in noch stärkerer Weise als Worte. Sie vermag es aber nur, wenn sie verständlich, Allen verständlich ist. Der große Stifter unserer Religion sprach in der allereinfachsten Weise, durch Gleichnisse, die auch die Schwachen an Geist zu fassen vermochten. Auch die christliche Gemeinde, die in der Kirche versammelt ist, besteht nicht etwa blos aus Gebildeten oder gar nur aus Musikverständigen, es finden sich gar viele weniger Gebildete, Geistesarme unter ihnen. Die Kirchenmusik, die für Alle sein soll, muß also nothwendig in einer Sprache reden, die in Allen Gefühle der Andacht zu erwecken und zu erhalten im Stande ist.

Das ist nun leider im Ganzen nicht der Fall. Wir besitzen

sehr wenig wahrhaft erbauende, Andacht weckende Musik. Im Gegentheil die trockenste, gelehrteste, kälteste, ja lächerlichste gilt für die zweckentsprechendste und wer keine andächtige sonntägige Stimmung mitbringt, wird sie selten durch unsere Kirchenmusik erhalten.

So oft und laut Viele nach Fortschritt in der Musik schreien, so hat doch Keiner da ihn verlangt, wo er allein dringendes Bedürfniß ist. In der Kirchenmusik, wo ein so großes, schönes, brachliegendes Feld zu bebauen ist, hat bisher das reformatorische Genie gefehlt, denn wenn auch Mendelssohn in seinem Paulus Ahnungen des Besseren zeigt, so hat er doch viel zu wenig gethan, viel zu viel des Althergebrachten beibehalten, als daß man ihn für einen Reformator der kirchlichen Musik halten könnte.

Die Mängel, die heute noch dieselben sind, hat man bereits vor drei Jahrhunderten gefühlt. Auf dem Concilium zu Trient, welches sich nach einer Vertagung von fast zehn Jahren 1562 wieder versammelte, kam auch die für nöthig erachtete Reinigung der Kirchenmusik zur Sprache. Der schwerste Tadel betraf die Art der Composition, denn es wurde geklagt, daß unter den contrapunktischen Verschlingungen in den Canons und Fugen die heiligen Texte völlig unverständlich würden. Es war nahe daran, daß die Figuralmusik aus der Kirche verbannt worden wäre.

Leider! ist das damals nicht geschehen und wir müssen die Klagen von sonst in verstärktem Maße heute noch wiederholen; denn nicht genug, daß die Kirchenmusik (die italienische ausgenommen) die allergelehrteste mit den künstlichsten contrapunktischen Combinationen (Fuge, Canon) ist, die selbst viele Musiker nicht verstehen und die dem Volk ein Gräuel ist, spricht sie zu uns überdies in veralteten, steifen Floskeln.

Die lateinische Sprache hat man Gott sei Dank aus der protestantischen Kirche verbannt, weil man endlich einsah, daß die Gemeinde lateinisch nicht verstehe und es doch wohl unverständig sei in einer nicht verständlichen Sprache zu reden. In vielen Kirchen-

musiken aber, bei welchen die Muttersprache kaum zu verstehen wäre, behält man die lateinische bei, und hat man deutsche Texte, so behält man wenigstens die gelehrte Musik mit ihren alten Formen bei, die von der Gemeinde ebensowenig verstanden wird als die lateinische Sprache. Es fehlt nur noch, daß ein fanatischer Verehrer des Alten verlangte, die Prediger müßten, um recht zu wirken, in der Sprache der vorigen Jahrhunderte reden.

Eine Hauptrolle in der kirchlichen Musik spielt unbegreiflicher Weise die Fuge. Selbst der Theoretiker Lobe, auch ein Verehrer des guten Alten, sagt „über die Fuge in der Kirche": „überall, wo die Musik erscheint, erscheint sie um ihrer selbst willen; sie kann deshalb wohl sagen: wer mich nicht versteht, bleibe fort. Nur in der Kirche ist es anders. In der Kirche ist sie nicht um ihrer selbst willen da, sondern sie erscheint hier als Dienerin des Cultus, der Religion, und muß sich den Zwecken derselben fügen. In die Kirche kommt das Publikum nicht der Musik wegen, sondern die Musik kommt des Publikums wegen."

Wenn dies aber der Fall ist, wie ich recht gern zugebe, warum wendet man da die kälteste und gelehrteste Musikform, die Fuge, an, welche für den größten Theil der Gemeinde nichts ist als ein völlig unverständlicher Tonwirrwarr, ein sinnverwirrendes lächerliches oder widerwärtiges unausstehliches Durcheinanderplärren, wie man es am wenigsten in einem Gotteshause erwarten sollte?

Um das Widersinnige der Fugenverwendung in der Kirchenmusik zu zeigen, erinnere ich Sie an das als erhabenstes und kirchlichstes Musikwerk der neuern Zeit gepriesene, von dem größten Musikgenie geschaffene, an das Requiem von Mozart und in diesem an die — Doppelfuge über Kyrie und Christe eleison.

Wenn doch die gelehrten Musiker versuchen wollten, sich das Gefühl der versammelten Gemeinde lebhaft vorzustellen, die von Fux, Albrechtsberger, Marpurg rc. nichts weiß; sie würden vielleicht erkennen, welchen Eindruck jene Doppelfuge, noch dazu über Worte

4 *

einer fremden Sprache, auf das ungeübte und ungelehrte Ohr, welchen Eindruck sie auf das andachtsuchende Herz machen muß.

Die eine Stimme fängt das eine Thema an, dann kommt die zweite mit dem zweiten, Contrasubject, in Sechszehntheilrouladen, und nun rollen die Singschlangen endlos fort, winden und schlingen sich in der verschiedensten Art durcheinander und der Hörer vernimmt die zwei Worte

Christe eleï — — — — — — — — son!

Ist dies eine Sprache für das Herz? Soll darin auch der, welcher arm ist an Geist, oder betrübten Herzens, Verständniß oder gar Trost finden? Kann dieses Hin- und Herzerren eine andächtige Stimmung, ich will gar nicht sagen wecken, nur aufkommen lassen?

Solche Musik ist die Sprache der Künstlereitelkeit, der Gelehrsamkeit oder im besten Falle, den ich gern bei Mozart gelten lassen will, des gänzlichen Verkennens des Kirchenpublikums im Allgemeinen.

Wird das Herz und das ungelehrte Ohr durch die Fuge nicht zerrissen, so langweilt die Kirchenmusik zum großen Theile.

Hören Sie selbst ein Oratorium von Händel, einem der größten Componisten — seiner Zeit.

Ich für meinen Theil scheue mich nicht auch hier die nackte Wahrheit zu sagen und bin der Ueberzeugung, daß jeder Unbefangene, der sich weder von der Furcht vor dem historischen Recht, noch von der Majestät des allgemeinen Credo, noch durch Kunstgelehrte, noch durch fanatische Verehrer des Alten und Hergebrachten einschüchtern läßt, der sich nicht selbst belügt, sondern überall nur der Wahrheit die Ehre giebt, auf die Frage, was er empfunden habe, sich die Antwort geben wird: ich habe bei den meisten Nummern einschläfernde Langeweile, bei einigen wenigen allerdings andächtige Stimmung, im Ganzen nur Mißstimmung und Zerrissenheit empfunden.

Und gewiß, jene Arien, die einst jung und neu waren, jetzt aber in Gedanken und Form alt und verwittert sind; jene Triller und Cadenzen, die damals wie Reifröcke, Perrücken, Puder und Schönpflästerchen modisch waren, die man für geschmackvoll, für Schmuck und Verschönerung hielt, die jetzt aber mit den Zöpfen abgeschmackt und lächerlich erscheinen; jene Phrasen, die sich wie riesige Seeschlangen hinziehen und endlos und sinnlos wiederholt werden, der stillen Geduld und dem ungebildeten Ohr früherer Zeit angemessen und vielleicht gar genehm, wenigstens erträglich waren, unserer lebendigeren, raschen Zeit aber unerträglich langsam, unserem gebildeten Ohr verletzend erscheinen; jene Rouladen, die wie viele Ellen langes Band nach allen Richtungen spielen und flattern und die ihre Berechtigung einzig und allein in der geläufigen Kehle und der Eitelkeit der Sänger haben, auf uns aber keinen andern Eindruck machen wie das Kunststück der Gaukler, die sich endloses Band aus dem Munde wickeln, — alle diese mit der alten Mode, die allein sie schuf, abgestorbenen Dinge, die unbegreiflicher Weise für schön und wirkungsvoll gehalten werden — in der Kirche, in welcher die Mode am allerwenigsten zu schaffen hat! — können in unserer Zeit nichts Anderes als Lächeln, Gähnen oder Mißbehagen erregen, höchstens ein historisches Interesse, das seine Befriedigung aber überall anders, nur nicht im Gotteshause zu suchen hat, oder spaßhafte Unterhaltung wie ein Ball im historischen Costüm, den in der Kirche abzuhalten eine Heiligthumsschändung ist.

Auch ich verehre Händel als einen der größten Meister seiner Zeit, der eben that und schrieb, was seine Zeit wollte und ihr gefiel. Er ist nicht dafür verantwortlich, daß nach ihm andere Zeiten gekommen sind und mit diesen auch die Musik eine andere geworden ist; daß Formen und Tonfiguren, mit denen er seine Zeitgenossen zu rühren, zu erbauen, zu entzücken vermochte, spätere Geschlechter kalt lassen und ihnen zum großen Theile abgeschmackt und lächerlich erscheinen. Ich bin fest überzeugt, daß wenn Händel,

Bach und andere Meister in unserer Zeit wieder erscheinen und sich in dieselbe einleben könnten, sie die Ersten wären, welche sich selbst gegen ihre veralteten Musikformen erklärten, daß sie für die jetzige Zeit schrieben, wie sie damals für die ihrige schrieben und es ihren verblendeten Verehrern sehr übel nehmen würden, daß sie die damaligen Werke, gleichsam ihre Jugendwerke, höher stellten als die neuern.

Was ich hier von Händel gesagt habe, gilt in noch stärkerer Weise von der Bach'schen Kirchenmusik. Lesen Sie den Brief über die Bachmanie. Auch Bach hat zwar, wie Händel z. B. in seinem herrlichen „Halleluja", einzelne Lichtblicke von wahrer, ewig schöner Musik, wenn er dem einfachen Ausdrucke nachgeht, im Allgemeinen aber ist er für unser Volk völlig ungenießbar.

Mag sein, wie Viele behaupten, daß die älteren Componisten religiöser empfunden haben, wie ihre Zeit überhaupt eine kirchlichere war als es die unsere ist. Verständlich — für unsere Zeit zumal — ausgedrückt haben sie ihre Gefühle nicht, auch glaube ich nicht, daß sie bei dem Componiren sich in religiöser, andächtiger Stimmung befanden, denn bei dem Berechnen ihrer überkünstlichen Formen, bei der vorwaltenden Thätigkeit des Verstandes mußte das warme Gefühl erkalten. Die Regel, daß da eine Umkehrung, dort eine Engführung des Themas &c. eintreten muß, hat mit dem Gange der Regungen des Gemüthes ganz und gar Nichts gemein. Jeder, der eine Fuge oder ein anderes künstliches Musikstück componirt, wird durch die nothwendige Aufmerksamkeit auf die Menge von Regeln, auf die mannigfachen Rechenkünste, denen er sich unterwerfen, die er beachten muß, viel zu sehr in Anspruch genommen und auf seine Kunst fixirt, als daß er auf sein religiöses Gefühl, wenn er mit diesem wirklich an die Arbeit gegangen wäre, achten und nur dieses auszudrücken versuchen könnte, selbst angenommen, es sei möglich, durch Fugen Andacht zu erregen.

Ich spreche mich so offen und unverholen gegen unsere Kirchen-

musik aus, weil sie mehr als jede andere für das Volk, für das ganze Volk und nur für dieses sein und, wenn sie das nicht will und kann, lieber ganz wegbleiben soll. Aber selbst angenommen, sämmtliche Anwesende in der Kirche beständen aus gelehrten Musikkennern und Musikhörern, so wird auch auf diese unsere bisherige Kirchenmusik keinen dem Zwecke entsprechenden Eindruck machen. Sie werden aufmerksam den verwickelten Gang der verschiedenen Stimmen verfolgen, um den verschiedenen Eintritt des Themas, die Engführungen, Umkehrungen 2c., mit einem Worte das Gesetzliche und Regelrechte der Form aufzufassen und zu erkennen im Stande zu sein; sie werden also zu Kunsthörern und empfinden im besten Falle das Vergnügen, welches etwa das Begreifen und Verstehen einer kunstvollen Form dem Verstande gewährt. Ihr Herz wird völlig unberührt bleiben, eine religiöse Stimmung wird in ihnen nicht geweckt oder nur unterhalten werden, im Gegentheil, wenn sie das Haus Gottes mit sonntägigen Gefühlen betraten, werden diese durch das musikalische Kunstwerk verscheucht und niedergedrückt werden. Die Musik wird also auch an ihnen ihren Zweck völlig verfehlen.

Worin bestehen nun die Ursachen der so offen vorliegenden Mißgriffe, die man in unserer Kirchenmusik begeht?

Sie liegen erstens in der Entwickelung der Tonkunst selbst, die aus blos aneinander gereihten Harmonien ohne eigentliche Melodie sehr bald in künstliche Berechnungen überging; diese haben sich gerade in der Kirchenmusik erhalten, weil Niemand hier die reformatorische Hand anzulegen wagte oder gar anlegen durfte. Warum?

Man hat zweitens über den eigentlichen und alleinigen Zweck der Kirchenmusik nicht gehörig nachgedacht, auch als die neuere anmuthige Melodie erfunden, ihr Reiz und ihre mächtige Wirkung auf das Gemüth erkannt war; denn aus Scheu vor den älteren Autoritäten und aus falschen Vorstellungen von dem Ernst, der

Würde und Strenge der Kirche wagte man es nicht sie zu benutzen. Wie es einst die Flagellanten für ein Gott wohlgefälliges Thun hielten, ihre Leiber blutig zu geißeln, so hielten — und halten es die neuesten — Kirchencomponisten für gottgefällig, die Ohren zu geißeln und das Gefühl zu zerreißen.

Eine dritte Ursache ist die Ziererei der sogenannten Kunstkenner und Kunstgelehrten, die vorgeben, aus jenen ältern überkünstlichen Berechnungen, die man Kirchenmusik nennt, tiefe Religiosität herauszuhören, während sie doch kein unbefangenes Gemüth darin finden kann, — ist die Abgötterei, die sie mit jenen älteren Meistern, in neuerer Zeit namentlich mit Bach, treiben, ist die Götzendienerei, die sie vor den Götzen des doppelten Contrapunktes, der Fuge, des Canons auf die Knie wirft. Wenn auch ein begabter Componist der Neuzeit die durchaus falsche Richtung der Kirchenmusik erkennt und wohl im Stande wäre, durch seine Werke wahrhaft erbauend zu wirken, ächte Kirchenmusik zu schaffen, so wagt er es nicht den erkannten rechten Weg zu betreten, weil er mit Recht fürchten muß, mit seinem Neuen als — unkirchlich, kirchenunwürdig abgewiesen zu werden.

Eine vierte Ursache endlich ist die Leichtigkeit, durch Fleiß allein, ohne eigentliches musikalisches Talent, solche Berechnungen zu erlernen, immer künstlichere zu ersinnen und sich damit den Namen eines großen und gelehrten Musikers zu erwerben. Es wenden sich darum der Kirchenmusik meist solche ärmere Geister zu oder jene, denen die Jahre der Phantasie flügellahm gemacht haben. Wenn es anderswo nicht geht, oder wenn es nicht mehr geht, flüchten sie sich zur Kirchencomposition. Natürlich halten alle solche Tonkünstler an dergleichen Kirchenmusik mit aller Kraft fest und erklären sie — in ihrem Interesse — für die einzig ächte und wahre.

Daß sie dies nicht ist, habe ich Ihnen nachgewiesen. Wenn ist aber Musik ächte Kirchenmusik?

Theodor Hagen in seiner kleinen Schrift „Civilisation und Musik“ hat die beste Antwort darauf gegeben, wenn er sagt: 1) „wenn die Begeisterung (— also nicht Fux und Marpurg —) die Töne hervorgebracht hat; 2) wenn die Composition von der Art ist, daß das melodische Element in ihr vorwaltet und 3) wenn die Factur populair gehalten ist.“

Diese drei Aussprüche mache ich zum Text einer Predigt für Sie darüber, „wie die wahre Kirchenmusik beschaffen sein muß, wenn sie ihren Zweck erreichen soll.“.

a) Die Begeisterung muß die Töne hervorgerufen haben.

Nur wer selbst begeistert ist, kann Begeisterung erregen, nur durch Feuer kann anderes Feuer erzeugt werden; so kann auch nur der Componist eine andächtige Stimmung erwecken, der in andächtiger Stimmung schreibt. Vor Allem aber hat er zu vergessen, daß er Musiker, gelehrter Musiker ist, vor Allem zu vermeiden sich als solchen zeigen zu wollen. Er muß vergessen, daß er Lutheraner, Zwinglianer, Alt- oder Neu-Katholik ist, daß es überhaupt religiöse Secten giebt und er einer derselben angehört. Parteien hassen und ein von Haß erfülltes Gemüth kann nimmermehr das wahre religiöse Gefühl empfinden und schildern. Warum sollte nicht ein Jude eine große christliche Gemeinde durch seine Musik erbauen und erheben können? Wie die Musik nicht die Magd der Politik sein soll, so darf sie noch viel weniger dem kirchlichen Sectenwesen dienen. Vor Gott und der Kunst giebt es nur Menschen, keine Aristokraten und Demokraten, keine Christen und Juden, keine Katholiken und Protestanten. So wenig es einen besonderen Gott für Juden und Christen oder gar für Katholiken und Protestanten giebt, so wenig ein jüdisches oder ein katholisches Menschenherz anders empfindet als ein christliches oder protestantisches, so wenig giebt es eine verschiedene christliche Kirchenmusik. Der Componist also, der mit seinen Tönen zu Dank gegen den allliebenden Gott auffordern, De-

muth vor dem Allmächtigen und Allwissenden, Trost im Hinblick auf den Allbarmherzigen erwecken will, der demüthige sich selbst vor dem Herrn aller Herrn, der erfülle sein eigenes Herz mit dem Gefühle des Dankes und suche das, was er empfindet, in Tönen auszudrücken, dann wird er auch in denen, welche dieselben hören, ähnliche Gefühle wachrufen. Nicht aber darf er an sein Pult treten und statt an Gott an Marpurg und Albrechtsberger denken. Thut er dies, wie es leider allermeist geschieht, so bringt er eben Kirchenmusik zu Stande, die nicht die rechte ist, denn nicht die Begeisterung hat sie hervorgerufen, er hat Nichts gethan als ein Rechenexempel nach den musikalischen Rechenbüchern gelöset.

b) Die Composition muß von der Art sein, daß das melodische Element in ihr vorwaltet.

Ja vorwalten vor allem Andern soll die edele, einfache, einfach construirte, allen Menschen ins Herz dringende Melodie — das Höchste der Tonkunst, und zwar nicht in alten abgegriffenen, bestaubten Formeln früherer Zeiten und eines knochendürren Stils, sondern in der frischen jugendlich blühenden Fülle, wie wir sie kennen durch unsere besten Meister.

Damit soll, wie sich wohl von selbst versteht, nicht gesagt sein, man solle aus einem Extrem in das andere verfallen und in der Kirche frivole Gedanken und Balletrhythmen bringen. Nein. Aber in der Mitte liegt die Wahrheit. Man höre doch die Musik zu Mehul's „Joseph in Aegypten"; das ist Kirchenmusik.

Wenn einmal die Zeit gekommen sein wird, in welcher Kirchenmusik in solcher Weise durch unsere Gotteshäuser klingt, dann wird man es mit Augen sehen und mit Händen greifen können, wie viel dieselbe zur Belebung der Andacht beizutragen, wie mächtig sie den religiösen Sinn zu fördern vermag, wie unwiderstehlich sie Alle herbeizieht, welche das Bedürfniß fühlen ihr Herz zu Gott zu erheben und ihre Seele abzuwenden von dem Lärm und Kampf, von den Leiden und Schmerzen, von den Verlockungen und Nichtigkeiten dieser Welt.

Das Interesse — nicht die Andacht — des gelehrten Musikers kann durch mancherlei künstliche musikalische Gedanken angeregt werden, das Volk im Ganzen versteht und fühlt einzig und allein die einfache ausdrucksvolle Melodie. Das ist eine unumstößliche Wahrheit und dennoch wird sie immer und immer aus den Augen gelassen!

c) Die Factur muß populair gehalten sein, d. h. es sind überall, im Ganzen und Einzelnen, nur die einfachsten Formen anzuwenden; alle künstlich construirten, darum schwer auffaßbaren Perioden zu vermeiden; jeder einzelnen Nummer vielmehr wenige klare ausdrucksvolle Hauptgedanken zu Grunde zu legen und mit der neuern Kunst der thematischen Arbeit mannichfach zu wiederholen; es sind, statt des jetzt gebräuchlichen zerrissenen Gedankenstückwerks, große breite Melodien zu schaffen und zu wiederholen, damit sie dem Gedächtniß des Hörers sich einprägen und das Herz durch wiederholte Berührung durchdringen.

Aber alles Dies ist noch nicht genug.

Wie man die moderne Melodie für unkirchlich hält, so glaubt man auch die außerordentlichen Fortschritte, welche die Instrumentation gemacht, für die Kirche nicht benutzen zu dürfen. Wer es wagt, wird als Tempelschänder verschrieen. Das Volk aber — und nur für dieses ist Kirchenmusik, ich wiederhole das fortwährend — ist durch die Musik, die es allein hört, durch seine Tanzmusik u. dergl. an volle frische Instrumentation gewöhnt. Wie kann sein Ohr an den dürren, kargen Klängen der gewöhnlichen Kirchenmusik Wohlgefallen haben? Da treten Flöte, Clarinette u. dergl. fast gar nicht und höchstens in unerquicklichen Unisonos mit der Violine, das Fagott nur col basso auf und wo kommt das Violoncell zu seiner vollständigen Geltung, das mit seinen der menschlichen Stimme so nahe verwandten Tönen die hinreißendste, ergreifendste Wirkung hervorzubringen vermag? Fast überall zeigt sich in unseren Kirchenmusiken nur die streitende Kirche, namentlich in den Werken der

älteren protestantischen Componisten, gerade der gefeiertsten wie Bach u. dergl. Sie sind zumeist Beispiele, wie die Musik gemißbraucht wird dem Sectenwesen zu dienen; denn man hört darin immer den starren Puritaner, den kalten Protestanten, der für seine Secte mit Fanatismus streitet. Da schreien und kreischen in Kampfeswuth die Trompeten, Posaunen, Hörner und Pauken und erdrücken mit ihrem Lärm die Streichinstrumente. Unwillkürlich denkt man bei solcher Musik an Kampf und Krieg, an Reitergefechte, an eine Schlacht zwischen Puritanern und katholischen Royalisten, zwischen Hugenotten und Katholiken, an die Glaubenskämpfe des dreißigjährigen Krieges. Nun freilich, in der Zeit, aus welcher die alte Kirchenmusik stammt, gehörte es zur Frömmigkeit die Andersglaubenden zu hassen; das ist Gott sei Dank in unserer Zeit überwunden, aber die Kirchencomponisten, selbst die neuesten, stehen mit ihren Werken noch immer in jener Zeit des Hasses und Kampfes.

Eine besondere Rolle spielen in der Kirchenmusik die Trompeten, denen die älteren Componisten allerlei Figuren, sogar Rouladen zugetheilt haben, welche dem Instrumente gar nicht angemessen sind, wohl auch sich komisch ausnehmen und leicht Lachen erregen können. Die Trompeter bildeten früher eine eigene Zunft und mußten, wenn sie zur Geltung gelangen wollten, eine außerordentliche Kunstfertigkeit zeigen können. Dies benutzten die damaligen Componisten in uns meist geschmacklos erscheinender Weise — und daher schreiben sich die gräulichen Trompetenrouladenschlangen, die man in den Werken von Händel, Bach u. s. w. findet und daher kommt es, daß der liebe Gott angetrompetet wurde — und leider wird! — als sei er nebst allen anwesenden Kirchengängern taub.

Und hier sei zugleich ein anderer Gegenstand in Erwähnung gebracht, der nämlich, daß man zu Kirchenstücken mit Orchester die mächtige Orgel nach einer Generalbaßstimme mitspielen läßt. — Die Orgel, nebenher bemerkt, bedarf dringend einer Reformation.

— Sie, ein ganzes zweites gewaltiges Orchester mit seinen vielen, oft grellen, kreischenden oder brummenden Stimmen, fällt mit aller ihrer Macht, gleichsam ad libitum, in eine ohne sie gedachte Composition ein! Wer die Instrumentation kennt, der weiß, wie fein und sorgsam der Componist seine Effecte berechnen muß und wirklich berechnet, wie oftmals ein Instrument mehr oder weniger den Ausdruck eines Gedankens wunderbar heben, aber auch fast ganz verwischen kann. Und in diese wohlberechnete Farbengebung brauset ein ganzes Heer von fremden gewaltigen Stimmen hinein, oftmals unter den Händen eines Organisten, der von Instrumentation wenig oder gar nichts versteht!

Zu allem Diesem, was dem beabsichtigten Zweck der Kirchenmusik hinderlich entgegen steht, kommen endlich die zu kurzen Texte, die man den Musikstücken unterlegt. Worte der heiligen Schrift! Diese wenigen Worte werden dann so zerrissen, so unaufhörlich hin und hergezerrt, so unausstehlich oft wiederholt, daß dadurch nicht nur jeder Hörer aus seiner andächtigen Stimmung herausgerissen, sondern bis nahe an die Verzweiflung gepeinigt wird. Ich will Ihnen kein Beispiel nennen; hören Sie die erste beste Kirchenmusik mit an. Und gar eine Fuge auf ein Paar Worte! Wenn eine versammelte Menge die Worte zu einer Fuge ohne Musik so oft wiederholen, zerreißen, durch- und untereinander schreien wollte, wie es in der Kirche mit Musik geschieht, man würde sie für Wahnsinnige halten. Mit Musik aber, bei welcher überdies verschiedene Instrumente häufig ganz andere Gedanken dazu und dazwischen schreien, hält man dergleichen für Gottes und der Kirche würdig — allein für würdig!

Und gegen solche sinnlose Verkehrtheiten soll sich ein religiöses Gemüth nicht empören, soll der wahre Freund der Kunst nicht mit allen Waffen kämpfen?

Neunter Brief.

Kunstregeln.

Prüfet Alles und behaltet das Gute.

Ein bekannter Ausspruch Goethes lautet:

Die Kunst bleibt Kunst; wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen.

und gegen Eckermann äußerte der Meister einmal: „Wir sollen aus jedem großen Künstler nicht die Natur holen, sondern aus ihm lernen, wie er die Natur angesehen, künstlerisch aufgefaßt und verarbeitet hat; wir sollen lernen in der Natur und im Leben das Bedeutende finden."

Er hat ein langes Leben hindurch fortwährend das Bedeutende in der Natur und im Leben emsig gesucht, er hat scharf die Kunst durchgedacht und darum Großes in vollendeter Weise geschaffen. Dies haben Alle gethan, die etwas Ausgezeichnetes geschaffen. Wie Shakespeare über die dramatische Kunst nachgedacht, liegt theilweise in seinen Lehren für Schauspieler, die er in Hamlet giebt. Wie Gluck über die Musik gesonnen und wie sie wirkungsvoll zu machen, wie Mozart, wie Beethoven fast jeden Tact in ihren Werken geprüft, wissen Sie wohl, oder Sie werden es später in dem vorliegenden Buche finden.

Durch dieses Durchdenken der Kunst durch die größten Künstler sind im Laufe der Zeiten die Mittel und Wege gefunden worden, auf welchen allein der Kunstzweck zu erreichen ist, sind die

Regeln klar hervorgetreten, ohne deren Beobachtung kein Werk ein wahres Kunstwerk wird. Es sind dies die Kunstmaximen, die den Künstler bei seinem Schaffen leiten, die dasselbe regeln und bestimmen müssen; die richtigen und wahren natürlich, denn oft genug sind auch falsche und lügnerische aufgestellt worden, welche irreleiten.

Jeder nun, welcher in der Kunst zur Geltung kommen will, muß sich vor allen Dingen jene wahren Kunstmaximen zu eigen zu machen suchen. Er findet sie nur in den Werken der anerkannt besten Meister und da zugleich am schärfsten und besten ausgeprägt. Das Studium der Meisterwerke ist und bleibt demnach das A und O für die rechte künstlerische Ausbildung, aber nicht das blinde Studium, sondern das vorsichtige und prüfende; denn ohne eigenes Prüfen und Denken würde der Lernende aus den Werken neben dem Aechten und Wahren auch Unächtes und Falsches mit in sich aufnehmen.

Unsere Meister waren auch Menschen, folglich unvollkommene Wesen; jeder hat seine Schwächen und Verirrungen gehabt; jeder ließ sich in einer schwachen Stunde etwas Mangelhaftes entschlüpfen; jeder fast hat seine Angewöhnungen, seine kleinen Eigenthümlichkeiten, die nicht immer nachahmungswerth sind.

Spohr z. B. ist in vieler Hinsicht ein treffliches Muster für jeden Lernenden; aber er liebt die enharmonischen Ausweichungen sehr und bringt sie darum zu oft und nicht selten selbst da an, wo sie dem einfachen Charakter widersprechen. Wer ihn nun darin unbedingt nachahmen, wer aus dem Umstande, daß enharmonische Ausweichungen bisweilen eine überraschende, angenehme Wirkung machen, den Schluß ziehen und die Kunstmaxime sich ableiten wollte, enharmonische Ausweichungen machten immer eine überraschende, angenehme Wirkung, würde eine an sich richtige und gute Modulationsmaxime falsch auffassen und in Folge davon falsch anwenden.

Ueberraschung ist in manchen Fällen von großer Wirkung. Wenn aber der Componist, um z. B. eine Ueberraschung durch eine unerwartete Ausweichung zu bereiten, vorher schon nur ungewöhnliche Ausweichungen bringt, so wird er seinen Zweck entweder gar nicht oder nur halb erreichen, weil er dabei eine andere künstlerische Maxime nicht gekannt oder nicht beobachtet hat, welche — Vorbereitung empfiehlt. Hat er dagegen die Ueberraschung richtig vorbereitet und sie in der That bewirkt, der Gegenstand, den er zu schildern hatte, verlangte sie aber nicht, so hat er einen andern Fehler aus Nichtkenntniß oder Nichtbeachtung einer weitern Maxime begangen, die verlangt: Alles am rechten Orte, immer nur der Nothwendigkeit nachgeben, nie willkürlich verfahren.

Man wird nicht weit zu suchen nöthig haben, um viele Verstöße gegen diese Maximen bei gar manchen Componisten zu finden und bekannt genug ist es ja, daß in neuerer Zeit nicht nur bedingtwahre Maximen falsch angewendet werden, sondern daß man absolut falsche zur Geltung zu bringen sucht. Ich erinnere nur an den übermäßigen Schwulst der Instrumentation, an das Ueberwuchern der Instrumente, das die Stimme der Sänger unterdrückt, an den Mangel an Contrast 2c.

Sie finden dies leider in jeder Kunst, wie die Erfahrung, d. h. die Kunstgeschichte lehrt. Es kommt stets eine Zeit, in welcher die Nachfolger der vorangegangenen großen Meister, die alle ächten Kunstmaximen erkannt und in ihren Werken vollständig ausgeprägt haben, nur um etwas Neues zu schaffen, nach neuen Maximen suchen und da sie keine ächten mehr finden können, wieder zu falschen greifen.

Das ist der Beginn des Verfalls der Kunst.

Soll dieser nicht noch mehr gefördert, soll er aufgehalten und die Kunst von Neuem gehoben werden, so giebt es kein besseres Mittel als nicht auf die Neuern mit ihren Verirrungen zu blicken und in ihnen Muster zu suchen, sondern sich an die frühern und selbst

frühesten Meister zu halten. Die wahren Kunstmaximen, die in deren Werken liegen, können zwar andere Ausprägungen erhalten, sie können in wechselnden Formen erscheinen, die Wahrheit aber in ihnen bleibt. Der Wohlklang z. B. war vor hundert Jahren ein anderer als bei Mozart und Beethoven, er war ein durchaus anderer z. B. in der Musik der alten Griechen, aber die Maxime: Wohlklang überall! bleibt ewig. Niemals wird eine Zeit kommen, in welcher der Mißklang der Instrumentation zu einem ächten Gesetz der Tonkunst erhoben werden kann. Finden Sie, wie in neuerer Zeit nicht selten, mißklingende, rauhe ꝛc. Instrumentation, so können Sie mit absoluter Gewißheit folgern, der Componist habe eine ewige Wahrheit entweder gar nicht erkannt oder sie nicht auszuprägen verstanden.

Ebensowenig wird jemals eine Zeit kommen, in welcher Monotonie, Ueberfüllung, Unklarheit, Verkünstelung, Wirrwarr der Stimmen unter einander, Unangemessenheit, Mangel an bestimmtem Charakter, zu große Länge der Stücke, Trockenheit, vernachlässigter Periodenbau, unerkennbare Gliederung, zu große Mannichfaltigkeit ohne bemerkbaren Bezug auf eine Einheit, Herumschweifen der Modulation ꝛc. für kunstwürdige Maximen gelten dürfen.

Allerdings sucht man mehrere der eben genannten gerade in unsern Tagen als das Wahre und Beste anzupreisen; unwissende Kritiker und schamlose Coterien treten für dieselben in die Schranken und sogenannte geniale neue Componisten handeln in ihren Werken darnach, wie ich Ihnen in spätern Briefen zeigen werde. Sie sind Symptome des Verfalles der Kunst, der Krankheit, an der sie leidet; sie führen die Widersprüche in den Urtheilen herbei, über welche Sie in Ihrem Klagebriefe sprechen, und sie müssen beseitigt werden, wenn die Kunst rein und glänzend wieder sich erheben soll wie die Sonne aus dicken Nebeln.

Zehnter Brief.

Die Form.

Non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunto.
Horatius.

Das heißt: In einem guten Gedichte muß mit der Schönheit der Idee, des Gedankens, die Schönheit der Form, die Anmuth, Hand in Hand gehen.

Jede Form, auch die gefälligste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln.
Goethe.

„Unsere Geringschätzung der Form vernichtet uns eine Anzahl geistvoller Talente. Ich glaube nicht, daß es außerhalb Deutschland soviel literarische und künstlerische Selbstmorde giebt als bei uns. Ein unseliger Uebermuth hält es unter seiner Würde nach einer angemessenen Gestalt zu trachten, er behandelt den Begriff der Form verächtlich und was gar im weitesten Sinne des Wortes Technik genannt wird, das ist ihm fast eine Unwürdigkeit. Umsonst zeigt der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, wie tiefsinnig die beiden großen Schriftsteller dem Studium der Form nachgegangen sind — man preist die Resultate dieser Männer, aber ihre Wege läßt man unbeachtet. Man findet es begreiflich, daß ein wohlhabender Mann Platz, Steine, Kalk, Holz, Wiesen und Wald in reichlichem Maße zur Hand haben und deshalb doch noch nicht Schloß und Park errichten kann, wenn er nicht einen Riß entworfen und die Arbeit nach richtiger Form betrieben, wenn er nicht über Handwerk, Anlage und Kunst gebieten kann. Die Schriftsteller

(und Componisten) mögen aber gar nicht begreifen, daß es nicht genug sei, reichliches Material zur Hand zu haben," sagt Heinrich Laube und in Eckermanns Beiträgen zur Poesie heißt es: „Die Form ist etwas durch lange Bestrebungen der vorzüglichsten Meister Gebildetes, das sich jeder Nachkommende nicht schnell genug zu eigen machen kann. Ein höchst thörichter Wahn übelverstandener Originalität würde es sein, wenn da Jeder wieder auf eigenem Wege herumsuchen und herumtappen wollte, um das zu finden, was schon in großer Vollkommenheit vorhanden ist. Die Form wird überliefert, nachgebildet, gelernt, denn sonst könnte ja überall von keinem Studium, von keinem Fortschreiten in der Kunst die Rede sein. Jeder müßte wieder von vorn anfangen. Die Kunst aber ist lang und das Leben kurz, und man thut wohl seine Kräfte nicht unnütz zu zersplittern und zu verschwenden."

Das beachten oder wissen Viele unserer neuen Componisten und Kritiker nicht, welche den Fortschritt in der Musik in neuen Formen suchen, nicht in neuen Gedanken. Die Folge davon ist monströse Form und Formlosigkeit, freilich meist, weil man aus Mangel an Studium der Form nicht Herr wird und, um dies nicht eingestehen zu müssen, die Emancipation von der Form für Genialität erklärt. Die „guten Männer und schlechten Musikanten" wissen nicht, daß unser Aller Meister, Goethe, sagt: „was uns zu strengen Forderungen, zu entschiedenen Gesetzen am meisten berechtigt, ist, daß gerade das Genie sie am ersten begreift und ihnen den willigsten Gehorsam leistet. Nur das Halbvermögen wünschte gern seine beschränkte Besonderheit an die Stelle des unbedingten Ganzen zu setzen und seine falschen Griffe, unter Vorwand einer unbezwinglichen Originalität und Selbstständigkeit, zu beschönigen."

In der Musik, der Malerei mit Tönen, die schnell und unaufhaltsam an dem Ohr vorübereilen, ist eine bestimmte, bekannte Form am allernothwendigsten, damit der Hörer einen Anhalt- und Auf-

fassungspunkt zum Ueberschauen und Erkennen der einzelnen Gedanken als eines Ganzen erhält.

Jede Kunstform aber muß drei Eigenschaften besitzen: Angemessenheit oder Wahrheit, damit das Ganze wie jedes Einzelne dem Ganzen und Einzelnen des nachgeahmten Gegenstandes entspreche; Faßlichkeit, damit die verschiedenen einzelnen Theile sich im Geiste leicht zu einem Ganzen verbinden und als zusammen gehörend erkennen lassen; Schönheit, damit die einzelnen Theile in geordneten, richtigen, angenehmen Verhältnissen erscheinen. Voß verlangt mit Recht zur Vollendung: Wohllaut der Töne und Wohlbewegung des Periodenbaues, wie sie der gebildete Geist aus seinem Innern entwickelt, um einen Gegenstand, ein Empfundenes völlig entsprechend (d. h. wahr) und zugleich anmuthig (d. h. schön) auszudrücken.

In dem Suchen nach neuen Formen liegt eine große Verirrung unserer jüngern Künstlerwelt. Und was heißt neue Form?

Wenn man die Tonstücke so lang ausspinnt, daß der Hörer ermüdet und mit Sehnsucht auf das Ende wartet? Wenn man die Perioden so lang baut, daß man am Ende den Anfang vergessen hat, oder so kurz, daß sie einen Sinn nur andeuten, nicht vollständig aussprechen? Wenn man das Ende der einen und den Anfang der andern so in einander verwischt, daß man ihre Trennung gar nicht mehr zu erkennen vermag? Wenn jeder Tact etwas von dem andern ganz Verschiedenes ist? Wenn man vom Anfang bis zum Ende eines Stückes nach allen möglichen Tonarten herumtappt? Wenn man Gedanken an Gedanken reiht, ohne alle Verbindung mit einem oder mehreren Hauptgedanken, die dem Ganzen eben einen bestimmten Charakter geben? Solches und Aehnliches findet sich in den Werken mancher Helden unserer Tage häufig genug; etwas anderes Neues habe ich bis heute darin nicht zu entdecken vermocht.

„Das Genie", sagt Goethe, „bequemt sich zum Respect sogar vor dem, was man conventionell nennen könnte, denn was ist dieses

Anderes als daß die vorzüglichsten Menschen übereinkamen, das Rothwendige, das Unerläßliche für das Beste zu halten?"

Und es bestätiget sich bei jedem wirklich genialen Werke, so neu es auf den ersten Blick erscheinen mag, bei sorgfältiger Prüfung, daß jeder einzelne Gedanke für sich, sowie in Verbindung mit andern, zu einem Ganzen nach denselben Gesetzen wie früher gebaut, gegliedert, umgrenzt und verbunden ist und daß nur die Gedanken neu sind.

Die acht ersten Symphonien von Beethoven gefallen stets, obwohl sie im Ganzen eine gleiche Form haben; ebenso gefallen die Lanner'schen, die Strauß'schen u. s. w. Tänze, obgleich sie eine Jedermann bekannte und stets wiederkehrende Form haben.

Gefällt ein Stück nicht, so liegt es sicherlich nicht daran, daß es in der herkömmlichen Form gehalten ist, sondern an den Gedanken darin, die nicht wahr und nicht schön sind. Solche unwahre, halbwahre, unklare Gedanken werden in keiner Form, auch in der seltsamsten nicht gefallen, während wirklich neue, frappante Gedanken in der einfachsten, bekanntesten Form überraschen, erfreuen, Eindruck machen. .Die herrlichsten Gedanken dagegen in monströser Form gehen wirkungslos vorüber, weil sie entweder gar nicht erkannt werden, oder nur schwer zu fassen sind.

Ich kann mich nicht von der Meinung trennen, daß alle Die, welche nur immer neue Formen suchen und auf Abweichungen von denen sinnen, welche von den besten Meistern im Laufe der Jahrhunderte zu den zweckmäßigsten und schönsten herausgebildet wurden, keine eigenen neuen Gedanken haben und ihren Gedankenmangel hinter dem Formsuchen verstecken. Sie kommen mir vor wie die unbedeutenden Schriftsteller, welche fortwährend gegen die Censur schrien und den Leuten verkündeten, wenn nur die Form (die Censur) nicht wäre, unter der sie schreiben müßten. Als die Censur fiel, wußten sie Nichts zu sagen.

Unbedeutende Gedanken in gefälliger ansprechender Form

werden immer noch viel leichter Anklang finden, als selbst bessere in schlechter Form, das wissen und beachten die Franzosen und Italiener weit besser als wir. Sie geben sich die größte Mühe ihre Formen so einfach und faßlich wie möglich zu machen, während manche unserer Componisten, zu ihrem eigenen Schaden, Alles aufbieten, um ihre Form zu verzerren.

Mit den vorstehenden Bemerkungen will ich nun allerdings nicht gesagt haben, die vorhandenen musikalischen Formen müßten stets sclavisch festgehalten, es müßte z. B. unbedingt der erste Theil einer Symphonie wiederholt werden. Ich behaupte nur, es werde nie eine Zeit kommen, in welcher man das Ungeordnete, Planlose, Zufällige dem Geordneten, Planvollen, Wohlbedachten vorziehe.

Fortschritte haben die Neuern nur in dem harmonischen Gewebe, dem Accordgebrauch gemacht; sie haben kühnere Verbindungen der Accorde in fernliegenden Scalen, kecke Durchgänge, Vorausnahmen, Vorhalte rc., schnellere Figuren, pikante, unerwartete Rhythmen; aber alles Dies hatten die frühern Meister in Vergleich zu ihren Vorgängern auch. Das ist kein „Durchbruch zu neuen Bahnen", kein Zerreißen hemmender Fesseln, sondern nur ein Fortschritt auf der vorgefundenen Bahn. Neue Bahnen lassen sich nur finden durch Abweichen von dem bisher als dem rechten erkannten Wege, und durch Abweichen von dem rechten Wege kommt man auf — Irrwege.

Elfter Brief.

Musikalische Declamation.

Die Melodie schwebt über den Worten wie der Geist über den Wassern.

Ueber kaum irgend einen andern Gegenstand herrscht unter den Musikgelehrten größere Unklarheit und dem zufolge ärgere Meinungsverschiedenheit und Streit als über die Art, wie der Componist seine Melodie dem Gedichte anzupassen, d. h. wie er dieselbe, oder den musikalischen Ausdruck der Worte, zu declamiren habe.

Bleiben wir zunächst bei der Declamation im Allgemeinen stehen. Da sagt denn Goethe: „bei der Declamation muß ich meinen angebornen Charakter verlassen, mein Naturell verläugnen und mich ganz in die Lage und Stimmung Desjenigen versetzen, dessen Rolle ich declamire. Die Worte, welche ich ausspreche, müssen mit Energie hervorgebracht werden, so daß ich jede leidenschaftliche Regung als wirklich gegenwärtig mit zu empfinden scheine.“ Dagegen wird Niemand etwas einzuwenden haben und die Lehre gilt von jeder Declamation, auch von der musikalischen.

Dem sprechenden Declamator stehen nun, außer Gesten und Mimik, zur Erreichung seines Zweckes als Mittel zu Gebote: Tempo, d. h. langsameres oder schnelleres Sprechen; Modulation, d. h. das Heben und Senken der Stimme, und endlich Modification, der Stimme je nach Stärke, Schwäche 2c. Beschränkt wird er aber in der Anwendung dieser Mittel durch Zweierlei, nämlich dadurch, daß er den Sinn der vorzugsweise bezeichnenden Worte hervor-

heben, schärfer betonen und daß er auf den langen, schweren Silben länger als auf den kurzen weilen, sich also an den Silbenaccent halten muß.

Ob die musikalische Declamation in dieser Weise ebenfalls beschränkt sei und in wie weit, ob sie gleichsam nur eine strenge oder doch möglichst treue Uebertragung der Worte in Töne sei oder nicht, das ist die Frage, die namentlich in neuerer Zeit vielfach angeregt worden und bejahend beantwortet ist, weil man glaubt, durch streng den Worten angemessene musikalische Declamation der Wahrheit näher zu kommen.

Ich meines Theils halte dies für eine durchaus falsche Auffassung und finde in ihr zum Theil das Irrige und Falsche des Ausdrucks, das Zerstückelte der Form, das Trockene, den Mangel an populairer Melodie in manchen neuen Opern rc. erklärt.

Jene obigen Beschränkungen, die dem sprechenden Declamator entgegenstehen, fallen bei der musikalischen Declamation hinweg. Sie ist völlig frei und unbeschränkt bis — conventionell — auf den einen Punkt, daß sie den musikalischen Accent dem Wortaccente nicht gerade entgegengesetzt anwenden, daß also bei einer Melodie dieser musikalische Accent in dem Worte „Liebe" z. B. nicht auf die letzte Silbe (Liebe) fallen darf.

Die großen Meister folgten diesem Grundsatze in allen ihren Werken, wenn sie sich auch nicht besonders darüber ausgesprochen haben; sie hielten fest an der Freiheit der musikalischen Declamation, wie Sie an allen ihren Arien sehen können, wenn Sie die Melodie mit den darunter liegenden Worten vergleichen, und beobachteten nur die eine oben angegebene beschränkende Regel. Es ist mir nur eine Ausnahme davon gegenwärtig und zwar die bei Weber in dem „nur" von Caspars „Nur ein keckes Wagen rc." Auch hat sie Weber absichtlich angewendet und zwar, um einen besondern Zweck zu erreichen.

Die Sache ist von außerordentlicher Wichtigkeit, aber eben so

einfach, sobald man die Erklärung da sucht, wo sie allein zu finden ist, in dem Unterschiede zwischen Worten und Tönen, Sprechen und Singen, Wortsprache und Tonsprache (Musik). Die Worte sind etwas Conventionelles, nach Völkern, Zeiten ꝛc. Verschiedenes, Töne dagegen etwas Natürliches, Unveränderliches, überall und immer Gleiches; die Worte sind da um Begriffe zu bezeichnen, Töne um Gefühle auszudrücken. Das Sprechen ist ein Anfang vom Singen, die einfachste Begleitung, Unterstützung des Wortes durch Töne, Declamation ein vervollkommnetes Sprechen, also eine weitere Annäherung zum Singen, das Singen endlich das vollkommenste Sprechen. Worte bezeichnen Begriffe und wenden sich zunächst an den Verstand, von dem erst mittelbar Empfindungen angeregt werden; die Töne haben mit den Begriffen nichts zu schaffen, sondern erzeugen unmittelbar Gefühle. Darum hat die Tonsprache einen weit nähern Weg zum Herzen als die Wortsprache und deshalb ist das Singen, wenn es auf Ausdruck, auf Erregung von Empfindungen ankommt, die höchste Stufe der Sprache, ein vervollkommnetes Sprechen. Schon daraus dürfte sich ergeben, daß es bei der Musik auf das Wort an sich, auf die Zahl seiner Silben, auf die Länge und Kürze derselben nicht ankommen kann; denn sie ist nicht dazu da den Begriff des Wortes herauszuheben, was sie gar nicht kann, sondern das Gefühl, das hinter diesen Begriffen liegt, mögen sie mit was immer für einem Worte, in was immer für einer Sprache bezeichnet sein.

Der alte K. Ph. Moritz in seinem „Versuch einer deutschen Prosodie" hat bereits das Richtige gefühlt, wenn er sagt: „die Empfindung schon drängt sich in den einzelnen Worten zu einer Art von Melodie, zu einem harmonischen Silbenfalle, der die Rede dem Gesang nähert. Wenn die Rede blos als Mittel betrachtet wird, um Ideen zu wecken, so strebt sie unaufhaltsam zu diesen Ideen hin, ohne sich die Mühe zu nehmen, ihre einzelnen Theile gehörig auszubilden. Sie vernachlässigt gleichsam sich selbst, weil sie ihren

Zweck mehr außer sich als in sich hat. Sie unterscheidet die Hauptidee, um dieselbe hervorstechend zu machen, von den Nebenideen; aber unter den Nebenideen selbst macht sie keinen Unterschied mehr, sondern eilt über das mehr oder weniger Bedeutende gleich schnell hinweg, um ihre ganze Kraft auf dem Bedeutendsten ruhen zu lassen, wie z. B. in „mein Geliebter", wenn es ohne besondern Ausdruck oder blos erzählend, mit einem Worte nicht für die Empfindung, sondern für den Gedanken gesagt wird. Die Silben werden gleich schnell ausgesprochen und nur „lieb" vorstechend betont. Die Empfindung hingegen giebt dem „mein" den Ton wieder, den der Gedanke ihm geraubt hat. Die Empfindung drängt die Rede gleichsam wieder in sich selbst zurück. Sie setzt den Gedanken schon voraus oder vielmehr sie ist das Resultat von ihm. Der Verstand ist befriedigt und für die Empfindung haben alle Silben und Worte gleichen Werth; sie ruht auf einer Silbe so gern wie auf der andern aus und wiegt sich durch die fortschreitenden Töne hindurch. Aber die bedeutenden Silben (und Worte), welche der Verstand, nach ihrer stärkern oder schwächern Bedeutung (für das Hervorheben des Begriffs), einander untergeordnet hatte, sind für die Empfindung gleich geworden."

Da nun, wie gesagt, das Sprechen die schwächste Tonfarbe, den niedrigsten Grad des Gesanges hat, weil bei ihm die Hauptsache die Begriffsentwickelung, eine Nebensache die gleichzeitige Gefühlserregung ist, so ist bei dem Sprechen die Hauptrücksicht auf das Wort, den Werth seiner Silben nach Länge und Kürze, bei dem Sprechen von Gedichten auf das Metrum zu nehmen. Je mehr das Sprechen zum Gesange wird, um so mehr tritt das Wort als Begriffserreger zurück und der Ausdruck des Gefühls hervor, um so mehr fallen die Wortfesseln. So hat die Declamation, die sich dem Singen schon mehr nähert als das gewöhnliche Sprechen, zwar die Länge und Kürze der Silben zu beachten, kann aber in dem Metrum bereits freier sich bewegen. Statt also zu sprechen:

Eilende Wolken, Segler der Lüfte,
Wer mit Euch wanderte, wer mit Euch schiffte

sagt der Declamator

Wer mit Euch wanderte, wer mit Euch schiffte

oder auch

Wer mit Euch wanderte, wer mit Euch schiffte.

Bei dem Gesange endlich sind die Worte als Begriffserwecker Nebensache geworden, der Ausdruck des Gefühls, den sie erregen sollen, dagegen die Hauptsache und alle Fesseln von Länge und Kürze der Silben, wie von Metrum sind gefallen; die Töne wiegen sich völlig frei in den Schwingungen der Empfindung und es ist ihnen ganz gleichgiltig, welche conventionellen Bezeichnungen dieselben hervorgerufen haben. Für die Töne und ihren Ausdruck ist es ganz dasselbe, ob z. B. unter ihnen steht:

O welche Lust Soldat zu sein,

oder

O quel bonheur, d'être soldat.

Sie haben eben nicht den Begriff des Wortes; sie drücken in dem obigen Falle z. B. nicht „Soldat" aus und deshalb ist es nicht nöthig, daß im Deutschen „Soldat" unter denselben Noten steht wie im Französischen, was entgegengesetzten Falles durchaus geschehen müßte. Es könnte recht wohl auch stehen:

Soldat zu sein, o welche Lust

so daß die Töne, die ursprünglich o quel bezeichneten, nun für „Soldat" da und doch auch richtig wären.

Die musikalische Declamation ist völlig frei, mit der einzigen Beschränkung, daß im Deutschen, d. i. wenn deutsche Worte gesungen werden, der musikalische Accent dem Wort-Accente nicht widersprechen darf, und zwar aus dem einzigen Grunde, weil dies das Ohr des Hörers verletzen würde. Für die französische und englische Sprache, welche die Silben nicht wiegen, sondern zählen, fällt auch diese Beschränkung hinweg und die musikalische Declamation ist also dort völlig frei.

Auch erklärt sich diese Freiheit schon aus der Natur des Singens, denn die Singstimme hat einen viel weiteren Umfang als die Sprechstimme, besitzt weit mehr Figurenmaterial, Accentvorrath xc., welche nicht würden zur Geltung kommen können, wenn die Singstimme in so engen Schranken sich bewegen sollte, wie die Sprechstimme.

Die musikalische Declamation kann weder durch den grammatikalischen Accent, noch durch das Metrum sich Gesetze vorschreiben lassen, weil sie nur die innern Vorgänge des Herzens in ihrer Schnelligkeit und Langsamkeit, im Steigen und Fallen auszudrücken hat, diese aber etwas Natürliches, Ewiges, Ursprüngliches, während die äußern Gesetze der Sprache, die Gestalt und die Zusammensetzungen der Worte, etwas Conventionelles, Wechselndes, Verschiedenes sind.

Sie werden daraus das Verkehrte erkennen, das in dem Vorwurfe liegt, den ein unwissender Kritiker C. M. von Weber darüber machte, daß derselbe bei „durch die Wälder, durch die Auen" scandirte

„Durch die Wälder

und die letzte weibliche Silbe überdies hinaufschlagen ließ.,

Das Steigen und Fallen einer Gefühlsregung trifft selten oder nie mit dem Steigen und Fallen, mit der Schwere und Leichtigkeit der Silben eines Wortes zusammen; geschieht es, so ist es Zufall und es kommt darauf nicht das Mindeste an.

Eben so wenig als Länge und Kürze der Silben hat der Componist die Hauptworte bei seiner Declamation herauszuheben, wie es der sprechende Declamator thun muß.

Mozart declamirte nicht:

Welche Wonne, welche Lust,
Klopft nunmehr in meiner Brust.

sondern:

Welche Wonne, welche Lust
Klopft nunmehr in meiner Brust.

Damit aber hat er die Gefühlsregung, ihr Steigen und Fallen, so naturgemäß nachgeahmt, wie es weder der Dichter durch die Stellung seiner Worte, noch der Wortdeclamator durch seine Betonung vermag.

Auch das Metrum ist für den Componisten keine hemmende Schranke. Hat er die Worte ĭch līebĕ dĭch mit Tönen zu begleiten, so kann er, je nach der Situation, in welcher sie gesprochen werden, declamiren:

ich liebe dich,
ich liebe dich,
ich liebe dich,
ich liebe dich

Und es läßt sich recht wohl eine hübsche Melodie zu
„eilende Wolken, Segler der Lüfte

denken, welche declamirt:

eilende Wolken 2c.

Selbst die Versabtheilung ist für den Componisten keine Beschränkung, denn es muß ihm erlaubt sein, um den richtigen Gefühlsausdruck zu erreichen, die Versabscheidungen zu verwischen, Worte aus einem Verse in den andern zu ziehen. Wäre diese Freiheit nicht, so würde es eigentlich gar keine wahre Melodie mehr geben, würden die Regungen des Gemüths nicht naturwahr geschildert werden können. Der Gesang sänke zum Recitativ herab. Das wollen allerdings auch Manche: sie glauben, das Recitativ sei die rechte musikalische Sprache und müßte ausgebildet werden, aber sie erkennen nicht, daß sie damit die Musik zu einer gewöhnlichen, nur etwas gesteigerten Declamation herabdrücken und sich das Hauptmittel entziehen, ergreifend auf das Menschenherz zu wirken, die Melodie, die frei über den Worten schwebt und mit ihren Schwingungen allein vermag die Saiten des Herzens entsprechend

erklingen zu lassen. Mit der musikalischen Declamationsfreiheit würde die Wärme, die Gefühlsinnigkeit schwinden und nur das dürre trockene Figurenmaterial übrigbleiben, das wir leider in so vielen neuen Werken vorherrschen sehen, ein Körper ohne Seele.

Zwölfter Brief.

Zu complicirt.

Wer Viel geben will, giebt meist zu Wenig.

Keine Aeußerung ist nach Aufführung eines neuen Musikwerkes häufiger zu hören als: „man kann nach einmaligem Hören darüber kein Urtheil fällen; man muß es öfterer hören, um es zu verstehen; es ist ein tiefes Werk rc." „Tief" ist ein vortreffliches Wort für „seichte" Kritiker, denn es klingt. Fragt man aber, was sie unter musikalischer Tiefe verstehen, so bleiben sie die Antwort schuldig. Sie halten für „tief," was ihnen unverständlich. Das tiefste Wasser aber kann klar und durchsichtig sein wie das seichteste Bächlein, während jede Pfütze trüb ist und darnach tief sein müßte. Die Klarheit macht ja erst möglich die Tiefe zu erkennen, während das Trübe eben zu erkennen verhindert, ob etwas dahinter ist.

Die allgemeine Wirkung muß sich bei einem Kunstwerke sofort, nach der ersten Vorführung herausstellen, wenn es sich auch von selbst versteht, daß mehrmaliges Hören die Erkenntniß der Wirkung und bei den Kunstverständigen die Erkenntniß der Mittel, durch welche diese Wirkung hervorgebracht wird, klarer und deutlicher werden läßt, daß das Vertrautwerden mit den Werken die Einzelheiten schärfer hervorhebt.

Es giebt auch in unsern Tagen Werke, deren Wirkung sich sofort kundgiebt, über die dann auch Publikum und Kritiker nach der ersten Aufführung sich günstig aussprechen, ohne daß es dabei Einem einfiele zu behaupten, diese Werke wären sämmtlich seicht.

Um nur ein Beispiel anzuführen, erwähne ich Gade's erste Symphonie, die in Leipzig sofort bei der ersten Aufführung gefiel und überall sofort gefällt.

Sollten solche Werke, deren Erfolg nach der ersten Aufführung als ein günstiger erkannt wird, jenen nicht vorzuziehen sein, von denen man nicht sagen kann, ob Etwas hinter ihnen steckt oder nicht, bei denen man immer erst auf die Möglichkeit hinweisen muß, in der Zukunft gelinge es vielleicht wirklich Etwas darin zu finden? Was könnte einen Künstler vermögen, mit einem Werke hervorzutreten, dessen Aufnahme eine zweifelhafte sein muß, das statt sofort freudig von Allen empfangen und bewillkommnet zu werden, mit einer Anweisung auf die Zukunft in die Welt geschickt würde, mit einer Anweisung, die vielleicht nicht einmal honorirt wird!

Redensarten! Jeder Künstler will sofortigen Erfolg haben, jeder Künstler wünscht, daß sein Werk mit der ersten Aufführung womöglich den höchsten Beifall erringe.

Warum werden aber, wenn jeder dies will, noch immer Werke geschrieben, welche die im Beginne dieses Briefes erwähnten Aeußerungen hervorrufen? Ich habe schon manche Ursachen davon angeführt; ich werde noch auf andere zu sprechen kommen; hier sei nur eine erwähnt und zwar die wichtigste, die Hauptursache, welche auch bei den reichbegabten Componisten ihren nachtheiligen Einfluß übt, auch bei denen, welchen die vollkommenste Herrschaft über das Technische zu Gebote steht:

Sie schreiben zu complicirt, sie verfallen in den Fehler der übertriebenen und vorherrschenden Polyphonie, des zu complicirten Stimmenwesens, d. h. sie lassen zu viele Stimmen, die sämmtlich bedeutende sein sollen, gleichzeitig sprechen.

Um Ihnen die Verkehrtheit eines solchen Verfahrens recht einleuchtend zu machen, stellen Sie sich vor, die vierzig Männer im Orchester wären nicht Musiker, sondern Redner; sie spielten nicht, sondern sie sprächen, jeder wollte einen eigenen verschiedenen Ge-

danken, eine eigene verschiedene Geschichte erzählen und Alle redeten bald laut, bald schreiend, bald leise gleichzeitig. Sie würden Keinen der Redenden verstehen und Nichts als wirre Sprachlaute vernehmen. Nennen Sie das nicht Uebertreibung; Sie kennen gewiß selbst in den Werken der vorzüglichsten Componisten wenigstens einzelne Stellen, in denen das Orchester so stimmenverschieden und vielfach gleichzeitig zu dem Publikum herausparlirt, daß Sie keinen andern Eindruck davon haben als von einem vielfachen Sprachwirrwarr. Aber ich vereinfache das Beispiel noch. Lassen Sie sich nur von vier Menschen gleichzeitig anreden, lassen Sie sich so von Jedem etwas Anderes sagen und dann theilen Sie mir mit, was Sie davon verstanden haben.

Ich weiß, was Sie mir dagegen einhalten wollen; ich weiß, daß ein guter Componist in einem Quartett vier Stimmen gleichzeitig reden und durch jede etwas Bedeutendes sagen lassen kann, ohne daß der geübte Musikkenner und Kunsthörer verwirrt, ohne daß ihm das Verständniß erschwert oder gar unmöglich gemacht wird. In einem solchen Falle haben aber die verschiedenen Stimmen zwar verschiedene Melodie, aber sie drücken das nämliche Gefühl aus. Es sagt wenigstens nicht jede Stimme etwas total Verschiedenes. Es giebt solche Stellen, Stellen sogar von höchster Schönheit, in manchen Meisterwerken, aber sie sind nur für den Kunsthörer, für den Kenner vorhanden. Dem großen Publikum bleiben sie ewig ungelösete Räthsel.

Es giebt aber auch, selbst in hochgestellten Meisterwerken, ähnliche Stellen, denen selbst der durchgebildetste Kenner und Hörer nichts abzugewinnen vermag, die nur Wirrwarr sind, die darum gar keinen oder, noch schlimmer, einen unangenehmen Eindruck machen, was jeder Kenner gestehen wird, wenn er ehrlich seine Empfindung ausspricht. Auch die größten Meisterwerke haben ihre Schwächen, weil ihre Schöpfer eben Menschen und nicht vollkommen sind. Sie verlieren darum von ihrem hohen unschätzbaren Werthe nichts.

Nehmen Sie die Partituren der besten Meister von Haydn bis Beethoven vor — dessen letzte Werke (von denen später) ausgenommen —, suchen Sie die verkünstelten polyphonen Stellen auf und halten Sie dieselben mit jenen zusammen, die wir homophone nennen, in denen nur eine Stimme vorstechend auftritt und von den andern einfach begleitet wird, so werden Sie sich überzeugen, daß jene pholyphonen die bei weitem geringere Minderzahl, die einfachen aber, darum sofort und Allen verständlichen, ansprechenden, ausdrucksvollen, melodischen, die große Mehrzahl ausmachen.

Das beachten Sie wohl, denn hier liegt das große Geheimniß jener Meister, das Geheimniß, welches für Viele unserer Neuern verloren gegangen zu sein scheint, die geheimnißvolle Ursache ihrer Allgemeinwirkung. Die homophonen hellen klaren Partien sind die Lichter, jene künstlich polyphonen kleine Schatten. Einfach ist die Kunst, verwickelt, verworren, complicirt immer nur die Künstelei.

Alle Kunst ist aber auch schwer und alle Künstelei leicht, wie Schaffen mehr ist als Machen, denn machen kann der Mensch viel, schaffen kann nur Gott, können nur gottverwandte große Geister. Eine schöne Melodie zu schaffen ist keine Kleinigkeit, sie ist immer schwer zu finden, aber jeder Componist, der die Technik beherrscht, kann zu jeder Zeit, auch wenn er die poetische Stimmung nicht hat, wenn ihm die Schaffenskraft versagt ist, selbst die künstlichsten polyphonen Gedanken machen, ausrechnen. Aber Rechnen ist nicht Erfinden, Machen nicht Schaffen.

Die Wirkungslosigkeit und die unangenehme Wirkung mancher Werke unserer neuen Componisten ist offenbar darin zu suchen, daß das Verhältniß zwischen polyphonen (künstlichen) und homophonen (einfachen, natürlichen) Partien in ihnen das umgekehrte von dem in den großen Meisterwerken ist, daß sie sehr wenige oder auch wohl gar keine einfachen melodiösen, sondern vorherrschend oder nur künstlich combinirte Partien enthalten, was dann von den blinden Anbetern für „tief," für anstaunenswürdig ausposaunt wird, von

dem man sagt, man müsse es oft hören, um das Schöne darin zu finden. Damit verrathen sie aber ihre Verkehrtheit und sprechen zugleich unbewußt die Wahrheit aus. Jeder Mensch sucht in der Musik Melodie; wenn man nun in einem Werke bei dem ersten Hören keine findet, so vermißt Jeder etwas und man sagt, man müsse das Stück noch einmal hören, weil das Vermißte doch vielleicht darin sei. Die Götzendiener vermissen ebensowohl, sie sagen nur nicht was und wollen dem Publikum mit ihren beschönigenden Redensarten von „Tiefe rc." Sand in die Augen streuen, damit es die Mängel ihres Götzen nicht sehe.

Zu complicirt! Das ist der Fehler solcher Musikwerke, der aus Unvermögen, aus Mangel an Schaffenskraft oder aus Unverstand hervorgeht, denn es giebt allerdings auch verblendete Componisten, welche nur das Gekünstelte, das Gelehrte für originell, genial und wahr halten, die mit Geringschätzung auf klare einfach schöne Musik herabsehen und auch von dem Wahne befangen sind, sie könnten das Publikum vermögen Geschmack an ihren Werken zu finden, sie könnten ihm weis machen, eine große reichgelockte und gepuderte Perrücke sei schöner als das natürliche Haar. Man setzt Preise aus für die beste Symphonie. Preise sollte man aussetzen für die gefühlvollste, einfachste, also beste Melodie von nur sechszehn Tacten.

Dreizehnter Brief.

Originalität.

Die Quelle der Gedanken ist unerschöpflich.

Das vollkommen gerechtfertigte, natürliche und nothwendige Streben nach Originalität — Eigenthümlichkeit und Neuheit — hat leider durch Unverstand und Mißverstand viele Künstler verdorben und auch in der Tonkunst, ja in ihr vielleicht vorzugsweise, eine Menge ungeschlachter Werke hervorgerufen, denn man sucht die Originalität — das Eigenthümliche und Neue — häufig nicht da, wo sie allein zu finden ist, und geräth in Folge davon auf zahllose Ab- und Irrwege.

Neu und eigenthümlich zu sein ist an sich sehr leicht, solche Originalität aber auch werthlos; die Originalität in ächtem Sinne dagegen, das Höchste, das der Künstler erreichen kann, ist schwer zu finden, denn sie umfaßt mehr als Neuheit und Eigenthümlichkeit; es muß zu beiden als Vervollständigung die Wahrheit treten. Ein Gedanke kann neu und eigenthümlich, demnach in beschränktem Sinne originell sein, wenn er aber ein falscher, ein verzerrter, ein halbwahrer, einseitiger ist, hat er keinen Werth und keine rechte Originalität. So läßt sich die unächte Originalität (nur Eigenthümlichkeit und Neuheit) in der Musik ungemein leicht erreichen durch Verletzung der ewigen Gesetze der Kunst, durch Heraustreten aus den Schranken, in denen sie sich zu halten hat, namentlich durch Nichtbeachtung der beiden Grundbedingungen, Wahrheit und Schönheit. Wenn ein Componist geflissentlich, eben um Etwas zu thun,

was Andere nicht thun, also um neu und eigenthümlich zu sein, oder aus mangelnder Einsicht in die Kunst etwas Falsches thut, so ist er auf sehr wohlfeile Weise originell geworden. Er wird aber auch kein Kunstwerk, sondern eine Caricatur, eine Mißgeburt hervorbringen, wie der Maler, welcher menschliche Körper nicht nach den richtigen Verhältnissen zeichnet, oder wie die Natur selbst, wenn sie bei dem Schaffen von den ewigen Gesetzen abweicht. Eine musikalische Caricatur aber wird zum Vorschein kommen, wenn ein Componist, um neu und eigenthümlich, d. h. originell zu sein, gegen die Gesetze der musikalischen Form sündiget, wenn er z. B. sechs ganz kleine viertactige Phrasen und gleich darauf andere von dreißig oder vierzig Tacten bringen wollte, oder wenn er, um originell zu erscheinen, ein ganzes Tonstück und alle Gedanken in demselben mit durchaus ganz gleicher Instrumentation, in ganz gleicher Vortragsweise, entweder Alles in Forte oder Alles in Piano, mit Beseitigung jedes Contrastes, aufstellte oder, wenn er nach einer originellen Regel handelte, die vorschriebe, jeder Gedanke müsse piano anfangen und forte endigen, oder umgekehrt.

Lachen Sie nicht über diese grellen Beispiele; sie haben das Gute, daß sie die Sache hell in das Licht stellen. Auch brauchen Sie in manchen Tonwerken nicht lange zu suchen, um wenn auch keine solchen, doch recht auffallende Beispiele zu finden, aus denen man abnehmen kann, daß ihre Verfasser Neuheit und Eigenthümlichkeit durch Verletzung wesentlicher Kunstgesetze gefunden haben.

Die ächte und rechte Originalität muß also auf ganz anderm Wege gesucht werden.

Jeder Mensch kann originelle Gedanken haben und originelle Formen erfinden, originelle, d. h. eigenthümliche und neue, Gefühle dagegen hat kein Mensch. Die Quelle der Gedanken ist unerschöpflich, die Gefühle in der Menschenbrust aber waren von Adam an sämmtlich bereits vorhanden. Wäre das Gefühl, das

Herz, so ausbildbar wie der Verstand, so wäre der Mensch ein höheres Wesen als er jetzt ist. Der Tonkünstler kann ewig nur bestimmte Empfindungen ausdrücken, aber jedes Gefühl ist gewissermaßen endlos oder hat unendlich viele Seiten, denn wie nicht zwei Menschen einander ganz ähnlich sehen, so fühlen sie auch nicht ganz gleich. Das Gefühl kann also in tausendfach verschiedener Weise, und immer originell, d. h. immer neu und immer wahr, geschildert werden.

Darauf hat also der Componist zu sehen, der in seinen Werken wahrhaft künstlerische Originalität bieten will. Er muß demnach das, was er auszudrücken wünscht, scharf ins Auge fassen, das Wesen desselben nach allen Merkmalen und Aeußerungen betrachten, so daß es in voller Frische und Lebendigkeit vor ihm steht. Dann wird er auch irgend etwas Neues, eine neue Seite an ihm erkennen und wenn er diese, mit Beobachtung aller Kunstgesetze, so wie er sie erkannt hat, wahr und schön zur Darstellung bringt, wird sein Werk sicher ein originelles sein, ja es wird dies sein, wenn auch in beschränkterer Weise, wenn er auch gerade keine neue Seite, wenn er nur das Allgemeine mit vollkommener Frische und Lebendigkeit, wahr und schön darstellt, denn einzelne Richtungen, einzelne Darstellungsweisen werden ihm immer eigenthümlich, also neu sein.

Originell im wahren Sinne kann demnach, wie es sich überhaupt von selbst versteht, der Componist nie sein, dem das, was er schildern will, nicht strahlend hell vor der Seele steht. Wenn er z. B. eine Symphonie schreiben wollte und sendete seine Phantasie aus, ihm Bilder zu suchen, er wüßte aber nicht recht, was er eigentlich wollte, so könnte seine Phantasie auch nicht wissen, was sie suchen sollte, so könnte sie unmöglich Material zu einem bestimmten Zwecke herbeitragen.

Sehr treffend sagt in dieser Hinsicht irgendwo Hirschbach: „man möchte unsern heutigen Symphoniecomponisten zurufen:

empfindet erst eine Symphonie, ehe ihr sie schreibt. Aber davon wissen die meisten planlos — oder wie sie es gern oder lieber nennen: unbefangen — arbeitenden Componisten nichts."

Solche unbefangen, d. h. planlos arbeitende Componisten, wenn sie überdies mit der Originalitätssucht behaftet sind, d. h. wenn sie um jeden Preis neu und eigenthümlich erscheinen wollen, suchen das Neue in der Form oder vielmehr Formlosigkeit und weichen von den Formgesetzen ab. Beugen sie sich dagegen unter das Gesetz der Form, so bringen sie selavische und äffische Nachahmungen zu Tage, weil sie nicht scharf auf das blicken, was sie darstellen sollen, weil sie überhaupt nicht wissen was sie wollen, sondern nur irgend ein Muster vor Augen haben.

Die rechte Originalität liegt überhaupt nach dem Gesagten weit weniger in der Form als in den Gedanken, welche in der Form dargereicht werden. Ein Componist bringt in acht Tacten den allergewöhnlichsten, hundert Mal gehörten und gar Nichts sagenden Gedanken, ein anderer dagegen in denselben acht Tacten und ganz in derselben Form den originellsten Gedanken, die schönste, wahrste und ausdrucksvollste Melodie. Das schlagendste Beispiel, das ich Ihnen vorführen kann, sind unsere Tanzmusikformen, die bekanntlich so unveränderlich feststehen. — In diesen starren stereotypen Formen haben Lanner, Strauß, Lumbye und Andere völlig originelle Gedanken und die schönsten Melodien in Menge gebracht.

Und warum sollte es auch in der Musik allein anders sein? Der Dichter, der Schriftsteller, der Redner wird seine Gedanken, wie eigenthümlich, neu und wahr sie auch sein mögen, stets nach den Gesetzen der Syntax, der richtigen Construction, der schönen Gliederung, der richtigen Interpunction aussprechen.

Halten Sie diese Gesichtspunkte fest und betrachten Sie von denselben aus die verschiedenen musikalischen Werke, so werden Sie

nicht nur ein sicheres Kriterium zur Beurtheilung derselben haben, sondern auch bei Ihren eigenen Schöpfungen weder auf den Weg falscher Originalität gerathen, noch in sclavische Nachahmung verfallen, sondern stets in neuer und eigenthümlicher Weise irgend etwas Bestimmtes zu schildern suchen. Erscheint dieses eigenthümliche Neue wahr und in schönem Gewande, so verdient es den Beifall der Freunde und Kenner und findet ihn so sicher, wie das Gegentheil Mißfallen oder Gleichgiltigkeit.

Vierzehnter Brief.

Politische Musik.

Pfui, ein politisch Lied, ein garstig Lied.
Goethe.

Wer lockt des Herzens zarte Töne
Ins Leben sanft heraus,
Den süßen Klang, der stärker wirket
Als Flut und Sturmgebraus!
Nicht ist's des Kampfes blinde Wuth
Und nicht des Siegs Gepränge; --
Der Liebe machtbegabte Gluth
Sie weckt die Zauberklänge.
Fel. Hemans.

Wir leben in einer politisch aufgeregten Zeit und es ist nicht zu verwundern, daß die stürmisch aufgewühlten Wogen des Staats auch in andere fremde Gebiete überschlagen und selbst das Gebiet der Kunst berühren. Wir alle als Bürger des Staats werden von den eben herrschenden politischen Strömungen betroffen und je heftiger sie sind, um so mehr beschäftigen sie unsere Gedanken. Auch die Künstler sind Bürger und unwillkürlich wirken bisweilen ihre politischen Meinungen, Ansichten und Parteistellungen auf ihre Ansichten von der Kunst ein, weil sie in ihr ein Mittel sehen, das ihren politischen Zwecken dienen könnte. Damit verfallen sie aber in eine Sünde und in einen Irrthum; in eine Sünde, weil sie die Kunst erniedrigen zur Sclavin, in einen Irrthum, weil sie vollständig das verkennen, was die Kunst im Allgemeinen und die Tonkunst insbesondere will und kann, wie ich Ihnen in dem Briefe über „Zweck der Musik" auseinandergesetzt habe. Wenn's hoch kommt, wollen sie die Göttin der Kunst zur Göttin der Freiheit machen; setzen ihr die Freiheitsmütze auf und geben ihr die Partei-

fahne in die Hand — wenn nicht gar in die andere das Schwert oder die Brandfackel — damit sie, wie die Schauspielerin Rachel eine Zeit lang die Marseillaise aufregend declamirte, in dem Lande marseillaisend umherziehe.

Ich will nun zwar gern glauben, daß alle Die, welche also thun, ehrlich irren und wirklich glauben was sie sagen, nicht etwa die Kunst blos darum auf ein anderes ihr fremdes Gebiet verweisen, weil sie in der bisherigen Weise durch ihre Werke den Beifall nicht fanden, nach dem sie streben; aber daß sie auf falschem Wege sind, zeigt sich schon darin, daß sie verschiedene Forderungen an die Kunst stellen, wie sie dieselbe verstehen, indem Einige meinen, sie müsse der Gegenwart, d. h. der politischen Gegenwart, dienen, während Andere wollen, sie müsse die Zukunft herbeiziehen und für diese sorgen.

Ihr Irrthum liegt in dem Nichtverständniß der Musik. Die Musik ist die Sprache der Menschheit und folglich weder eine Nationalitätssprache, noch gar eine für Staatsbürger, für Freie oder Sclaven, Adelige oder Bürgerliche, Hohe oder Niedrige; es giebt nur eine Musik für Menschen und die Menschen mit ihrem Herzen sind zu allen Zeiten und in allen Ländern einander gleich. Liebe, Freude, Trauer, Wehmuth und andere Gefühle hat von Adam an jedes Menschenherz empfunden und wird sie empfinden, so lange noch ein Mensch lebt. Und in wie vielen hundert Sprachen der Mensch in Worten diese Empfindungen ausdrückt, in Tönen wurden und werden sie alle in einer Sprache ausgedrückt, — in der Musik. Wie aber die Sprache jedes Volkes sich aus rohen Anfängen herausbildet und vervollkommnet, um schärfer bezeichnend, leichter und anmuthiger die Gedanken wiederzugeben, so hat die allgemeine Menschensprache, die Musik, sich ausgebildet und vervollkommnet sich fortwährend, um schärfer bezeichnend, leichter und anmuthiger die Gefühle auszudrücken.

Hat der Zustand des Staatslebens, hat Freiheit oder Unfreiheit der Staatsbürger auf die Kunst überhaupt Einfluß?

Nein, nicht einmal die persönliche Freiheit. Camoens dichtete seine Lusiade im Exil und Mozart war von Jugend auf bis an sein Ende ein Sclave, ein Sclave seines Vaters, des Erzbischofs von Salzburg, seiner Frau und — seiner Leidenschaften.

Die Kunst hat mit dem Staatsleben durchaus nichts zu schaffen und vielmehr noch wie die Kirche und der Glaube vom Staate unabhängig sein soll, ist es die Kunst und muß es sein. Weder die Freiheit schafft Genies, noch unterdrückt sie die Unfreiheit. In den unfreiesten Ländern und Zeiten hat die Kunst geblühet, in den freisten dagegen ist sie nicht selten verdorrt und umgekehrt. Unsere größten Tonmeister lebten in einer Zeit, die nichts weniger als eine freie war; wir haben in vieler Hinsicht weit mehr Freiheit, sind aber doch in der Kunst nicht weiter gekommen. Die Engländer sind lange ein freies Volk und haben nicht Einen großen Componisten. Die Amerikaner besitzen die ganze Freiheit, aber keine Musik. Frankreich hat seit 70 Jahren alle Phasen durchprobirt; hat es mit weniger Freiheit schlechtere Musik, mit mehr Freiheit bessere gehabt?

Weit leichter ließe sich der Satz aus der Erfahrung und Vernunftgründen durchführen, daß freies Staatsleben der Kunst hinderlich sei. Ich scheue mich nicht dies auszusprechen, so sehr ich die Freiheit liebe; denn noch über der Freiheit steht mir die Wahrheit und von der Kunst spreche ich als Künstler, nicht als Staatsbürger, wie vom Staate nicht als Künstler, sondern als Bürger. Ich will hier keinen andern Grund für jenen Satz anführen, als daß je freier der Staat ist, er um so wärmere Betheiligung seiner Bürger an seinem Leben verlangt und hervorruft, ja daß diese Betheiligung nicht selten sich bis zur Aufregung steigert und steigern muß. Sobald aber der Künstler seine Gedanken andern Gegenständen zuwendet, sobald er gar in politischer Aufregung ist, kann er nichts Künstlerisches schaffen. Jedes Schaffen, jede Zeugung verlangt gänzliche und ausschließliche Hingebung. Ja selbst das Kunstge-

nießen wird durch die politische Aufregung unmöglich gemacht oder doch geschwächt und so dürfte wohl politische stille Zeit die geeignetste sein für Kunstschaffen und Kunstgenießen.

Ersteht in politisch aufgeregter Zeit ein Kunstwerk, so war sein Schöpfer sicherlich an ihr nicht betheiliget. Auch haben die wahren Künstler sich in solchen Zeiten stets zurückgezogen, wenn sie schaffen wollten. Es ist bekannt, daß Gretry ruhig an einer Oper weiter componirte, während Ludwig XVI. unter seinen Fenstern vorüber zum Blutgerüste gefahren wurde.

Und hat jemals begeisterte Theilnahme für das Staatsleben, hat politische Begeisterung ein musikalisches Werk geschaffen? Sie nennen mir die Marseillaise, die sogenannte Revolutionshymne. Was aber gab dieser die aufregenden Elemente? Die Worte des Liedes. Und die Melodie ist nur vortrefflich, weil sie die Gefühle, welche diese Worte aussprechen, wahr und mächtig wiedergiebt, weil sie die Wirkung der Worte erhöhet, wie es die Musik in Verbindung mit Worten immer thun muß und immer thut. Und wenn jetzt die Klänge der Marseillaise allein, ohne Worte, zündend in die Herzen fallen? So setzen sie das Spiel der Erinnerung in Bewegung; sie lassen uns an die Worte denken, an das Gewaltige, das sie schon bewirkt, an die große Zeit, aus der sie stammen. Spielen Sie die Marseillaise ohne Worte Leuten vor, die von ihr nie etwas gehört haben, so wird sie allerdings die Herzen ergreifen, aber nie und nimmermehr politische Gesinnungen anregen. Nennen Sie mir irgend ein Musikstück ohne Worte, das dergleichen in Unbefangenen hervorbringt, — und ich bin bekehrt.

Es ist mit der politischen Musik wie mit der politischen Poesie, in der man vor einigen Jahren auch das Heil der Poesie sah, die aber, nachdem sie einigen Staub aufgerührt hat, verschwunden und — vergessen ist. Das wirklich Poetische in ihr war nicht politisch und das Politische nicht poetisch. Ebenso ist in der sogenannten politischen Musik das Musikalische nicht politisch und

das Politische nicht musikalisch. Darum wird der Musiker, der seinen Ruhm ausschließlich in politischer Musik sucht, dieselbe Erfahrung machen wie z. B. Herwegh mit der politischen Poesie. Er wird untergehen in der Einseitigkeit. Dieser könnte sich kein Dichter, kein Componist erwehren, wenn es wirklich wahr wäre, daß sie nur die Stimmungen des Tages in sich aufnehmen oder daß sie sich „auf die Zinne der Partei stellen" müßten. Das Eine ist so unwahr und unrichtig als das Andere.

Griepenkerl, der von den Componisten „gegenwartliche Musik" verlangte, meinte, „in den Haydn'schen Symphonien lägen die Stimmungen des siebenjährigen Krieges." Haydn hätte also zu seiner Zeit allerdings „gegenwartliche Musik" gebracht; wie seine Zeit ein „abgethaner Standpunkt", sei es nun auch mit seiner Musik vorbei. Liegen in Webers „Freischütz" die Stimmungen der Carlsbader Beschlüsse oder sind Haydns „Jahreszeiten" nicht immer frisch und „gegenwartlich" wie der Frühling, den er malt, immer jung uns wiederkehrt? Auch der französische musikalische Kritiker Scudo behauptete in der Revue des deux mondes vom 15. Novbr. 1851 durch die Werke Mehuls wehe die Luft der Revolution; er hat aber vergessen, daß Mehul auch einen „Joseph in Aegypten" schrieb, in dem Niemand etwas Revolutionäres finden wird. Welche Zeitstimmungen gehen denn durch Shakespeare's Werke? Hat Schiller die Stimmung seiner Zeit im „Tell," in den „Räubern" oder in der „Jungfrau von Orleans" und der „Braut von Messina" wiedergegeben? Beide aber sind sicherlich Dichter und bisher ist es noch Niemand eingefallen zu behaupten, sie ständen auf abgethanen Standpunkten.

Allerdings wurzelt jeder Künstler, also auch der Componist, in der Gegenwart, in seiner Zeit; aus ihren Zauberkreisen kann er nicht heraus, aber dies gilt eben nur von dem Aeußerlichen, Conventionellen, das mit der Zeit kommt und geht.

Das Unglaublichste haben Griepenkerl und Wagner geleistet;

von Letzterm später. Der Erstere will „aus dem Zeitbewußtsein die Bedürfnisse der Oper entwickeln und den Componisten den Weg zeigen, den sie zu verfolgen hätten, um den Fortschritten des Kunstbewußtseins und den Anforderungen des geläuterten Kunstbegriffes zu entsprechen. Diese aber bestehen darin, daß alle Kunst, also auch die Musik, Abdruck und Spiegelbild sei des Universalgehaltes der Zeit, der sie ihre Schöpfungen entgegenbringt."

Darum läßt er auch nur ein Werk gelten, Meyerbeers „Hugenotten", weil dieses „heiß herausgeholt sei aus den Fragen des gegenwärtigen Tages, weil es den eigentlichen Kern der größten Beziehungen unserer Zeit berge".

Nun ja, Scribe's Text führt uns Glaubenskampf vor und Meyerbeer hat den Worten die entsprechende Musik gegeben. Auch Aubers „Stumme" wird „heiß aus den Fragen des Tages herausgeholt sein", denn Scribe's Text schildert darin den Freiheitskampf gegen Tyrannei und Auber hat die Worte mit der besten Musik begleitet.

Habe ich nicht Recht, als ich oben behauptete, die, welche „Abspiegelungen" der kämpfenden Gegenwart wollten, beabsichtigten eben nichts, als durch die Musik ihre politischen Zwecke zu erreichen? Ist es Kampf allein, das unsere Zeit charakterisirt, wenn es denn gegenwartliche Musik geben soll? Ist dies nicht blos eine Seite unserer Zeit? Ja ist dies nicht unnatürlicher Auswuchs der Zeit? Und diese allein sollen die kunstwürdigen Gegenstände sein? Schon dadurch würde die Kunst einseitig werden. Sie würde aber auch einseitig, weil sie eben nur denen gefiele, die zur Partei des Künstlers gehörten. Wo bliebe die Kunst für jene, die nicht Zeitkämpfe dargestellt sehen wollen, die überhaupt in der Kunst nicht Kampfesschilderungen, nicht Aufregung, sondern Frieden und Versöhnung suchen? Wenn es eine demokratische Musik geben könnte, wäre eine aristokratische nicht ebenso wohl berechtiget? Und soll zuletzt jede Partei ihre eigene Musik, jede Glaubensge-

nossenschaft, jeder Stand die seinige haben? Was der einen Partei recht ist, ist der andern billig. Und was in der Musik verlangt wird, muß dann auch von den andern Künsten gelten. Sollen die Maler auch nur „heiß aus den Fragen des Tages herausgeholte" Gegenstände malen? Steht Rafaels „Madonna" auf einem „abgethanen Standpunkte" und ist sie etwa durch C. Hübners „schlesische Weber" verdrängt worden? Ist Lessings „Huß" darum ein Meisterbild, weil es uns in den Glaubenskampf einführt? Weht durch die Werke der alten Niederländer und Italiener die „Stimmung ihrer Zeit" und ist eine Claude Lorrainsche, eine Berghemsche Landschaft mit ihrem stillen Frieden zu verwerfen wie Haydns „Schöpfung?"

Aber beruhigen Sie sich, Parteimusik erhalten wir nie und wenn auch fort und fort geschrieben wird: „demokratisch muß die Kunst werden;" sie wird es nicht, denn sie kann es nicht, so wenig als sie aristokratisch sein oder werden kann. Man führt Beethoven als Componisten an, der „demokratisch" componirt habe. Die Demokraten machen aber sich und ihrer „Zukunftsmusik" ein schlechtes Compliment, wenn sie das Verworrene, Unklare, Finstere und Wirre in seinen (späteren) Werken für das Ideal „demokratischer" Musik halten. Daraus, daß Beethoven die Dedication der Eroica an Napoleon zerrissen, als er erfahren, derselbe sei Kaiser geworden, schließt man nicht blos, daß der Meister ein Demokrat von Gesinnung gewesen; sondern auch daß jene Symphonie demokratisch geschrieben sei. War er etwa Aristokrat oder Reactionär, als er die Pastoralsymphonie schrieb? Beethoven hat sich übrigens über Vieles in seiner Musik selbst und mit Bestimmtheit ausgesprochen; wenn er „demokratische Musik," etwas völlig Unbekanntes, hätte schreiben und somit eine gewaltige Neuerung aufbringen wollen, würde er gewiß wenigstens eine Andeutung gegeben haben. Lesen Sie in Schindlers Buch über Beethoven nach und Sie werden finden, wie es mit der ihm angelogenen demokratischen „Gesin-

nung" stand, wie es folglich mit derselben in seiner Musik stehen muß.

Es stände traurig um die Kunst und alle ächten Künstler, wenn die neuen Lehren Wahrheit wären oder zur Geltung kommen könnten. Statt ihr Gebiet zu erweitern, würde es eng und enger umgrenzt; das Genie dürfte nicht nur nicht frei die Schwingen entfalten und regen, es würden ihm die Fittige gräulich gestutzt werden müssen, damit es hübsch in den engen Grenzen der „Fragen des Tages" sich bewege, wie der arme Gaul in der Tretmühle. Aber das Genie ist eben Genie hauptsächlich durch seine Unabhängigkeit, das sich wohl gern den äußeren Formen und ihren Regeln fügt, nie aber sich vorschreiben läßt, was es sagen, was es schaffen soll. Wie weder Freiheit nach Unfreiheit das Genie geben kann, so vermag auch nichts dasselbe zu wecken und auszubilden als die Kunst und ihr Studium. Ich kann mir wohl denken, daß ein Musikgenie sich an Haydns, Mozarts &c. Werken entzündet, wie das auch schon geschehen ist, niemals aber wird die Erörterung einer „heißen" Tagesfrage, wird eine Parlamentsrede, und wäre sie das größte Meisterstück der Beredtsamkeit, in einem Componisten das Talent wecken oder ihn begeistern, höchstens dazu — eine Rede zu halten oder ein Buch darüber zu schreiben, wie vortrefflich es wäre, wenn die Macht der Musik für die Partei und ihre Zwecke zu gewinnen sei.

Die Kunst läuft ihre eigene Bahn durch alle Wirren und Hindernisse der Zeit hindurch. Befördert wird sie allein durch große Talente, die sich ihr ganz und ausschließlich hingeben, und durch Aufmunterung, die sie bei dem Publikum oder bei Mächtigen und Reichen findet, die ihr mit äußern Mitteln zu Hülfe kommen können, die ihr einen empfänglichen Sinn entgegenbringen.

Wenn gegenwärtig die Musik nicht fortschreitet, sondern stillsteht oder gar zurückgeht, so liegt dies nicht am Mangel empfänglichen Sinnes, der im Gegentheil vielleicht nie größer war,

auch nicht am Mangel an Unterstützung, denn kein wahrer Künstler braucht in unsern Tagen zu darben, es liegt auch nicht daran, daß sie sich der Politik nicht zuwendet, es liegt vielmehr an der Verirrung gerade der begabtesten unserer neuern Componisten, welche sich von der wahren Musik ab und der Politik und der politischen Musik zuwenden. Die Politik tödtet die rechte Musik und verführt die Talente, wie wir bei einem hochbegabten Künstler unserer Zeit finden werden.

Das Hereinziehen der Politik in die Musik, ja das übermäßige Sichhingeben an die Tages- und Staatsinteressen hat auf die Studien, das Denken, Empfinden und Schaffen eines jeden Künstlers zu jeder Zeit den nachtheiligsten Einfluß und ich kann Ihnen nicht dringend genug empfehlen, durch die politischen Sirenen sich nicht verlocken zu lassen, die namentlich in unseren Tagen an allen Wegen sitzen und die jungen Künstler zu verführen suchen.

Die Kunst ist eine eifersüchtige Geliebte, die keine Nebenbuhlerinnen duldet und nur dem ihre ganze Huld und Gunst schenkt, der ihr treu ergeben und ausschließlich dient. „Die Kunst ist lang, das Leben kurz" und die Musik namentlich so schwer, daß sie nicht als Nebenher betrieben und studirt werden kann. Wenn das so kurze Menschenleben, von dem Essen und Trinken, Schlafen und andere nothwendige Dinge schon einen ansehnlichen Theil hinwegnehmen, einer so mächtigen Leidenschaft, wie das politische Parteiwesen ist, hingegeben wird, was bleibt der Kunst, dem Studiren und Schaffen? „Wer groß werden will, lerne sich beschränken auf Eins," d. h. betrachte und gebrauche Alles, was ihn im Leben antritt, nur insofern als es in Bezug auf sein Hauptstreben steht und ihm Förderliches für dieses bietet. Alles dagegen, was ihm darin hinderlich ist, was ihn wohl gar abziehen könnte, weise er ab als ihm Fremdartiges. Alle großen Geister haben sich in der Regel mit einem einzigen Streben begnügt, einer einzigen Thätigkeit hingegeben. Ausnahmen mag es geben, aber die Regel gilt.

Die nächste und natürlichste Folge, welche die Hingabe an die Politik auf das Denken und die ganze Weltanschauung des Künstlers haben muß, ist — Einseitigkeit. Er wird, und das ist auch allerdings der laute und bestimmte Zuruf unserer politischen Aesthetiker, entschiedenen „Partei ergreifen" oder „gesinnungstüchtig werden" müssen. Thut er dies, so verliert er den klaren allgemeinen Ueberblick über das Leben; seine Weltanschauung wird eine Ruge'sche; er hat nur Augen und Sinn für die Zustände, die innerhalb des Kreises seiner politischen Gesinnung liegen. Was geht ihn das kleine Ding in der Menschenbrust, das Herz mit seinen stillen Leiden und Freuden an? Er hat keine Zeit und keinen Sinn auf die Natur, ihre Reize und ihren Wechsel zu achten. Er muß die „brennenden Fragen des Tages" zu fassen und heiß aus ihnen Werke herauszuholen suchen. Er muß sich entsetzen über die niederträchtige Reaction, welche die edle Demokratie nicht aufkommen läßt, und ihr zum Trotz recht demokratische Musik schreiben, um die Gegenwart abzuspiegeln, das gegenwartliche Publikum allmälig daran zu gewöhnen, also musikalisch gesinnungstüchtig zu machen und so die ächte und wahre Zukunftsmusik herbeiführen zu helfen. Er hat nur Sinn für die Auswüchse der Zeit, für den Schatten der Zeit und übersieht folglich Alles, was ewig schön, was ewig heiter bleibt, was ewig versöhnend wirkt, — die ächte Kunst. Er muß hassen, denn „die Parteien hassen" und Haß zerstört, nur die Liebe zeugt und schafft.

Was aber in den Empfindungen und Gedanken des Künstlers vorherrschend lebt und wirkt, das muß nothwendig auch in seinen Werken, in seinen Erzeugnissen vorherrschend wieder erscheinen. Seine Gedanken aber sind Gedanken des Hasses, des Kampfes und Ringens und wenn es ihm auch gelingt, diese seine Empfindungen lebenswahr in die Musik überzutragen, wenn er seinen Schilderungen Wahrheit giebt, so fehlen ihnen die heitern, ruhigen Gegensätze, ohne welche kein Kunstwerk sein kann. Sanfte, heitere, an=

muthige Bilder gehen ihm in seiner Seele vielleicht gar nicht auf, und weiß, fühlt er, daß die Kunst sie verlangt, der Contrast sie bedingt, so wird er sie wohl zu malen suchen, aber es wird ihm nicht gelingen, sie wahr und treu zum Ausdruck zu bringen. Man wird ihnen den Zwang, das Gemachte anmerken und den Reiz, die Anmuth, das Natürliche vermissen.

Die Bestätigung dieser Wahrheit werden wir an Beispielen sehen.

Funfzehnter Brief.

Classisch und Romantisch.

„Das Classische nur ist das Gesunde,
das Romantische das Kranke."
Goethe.

Es giebt schwerlich irgend ein Wort, über dessen Bedeutung die Meisten weniger im Klaren sind und in dem man deshalb Mehr und Verschiedeneres sieht als das Wort „romantisch"; es ist darum auch mit keinem andern ein unsinnigeres und verderblicheres Spiel getrieben worden als mit diesem. Will man mit der Sache aufs Reine kommen, so muß man die ursprüngliche Bedeutung des Wortes aufsuchen. Sehr lange schon kennt man den Ausdruck „romantische Poesie" als gleichbedeutend mit südlicher Poesie, mit der Poesie im südlichen Europa, wo die Dichtungen über Naturscenen, Ritterthaten ꝛc. entstanden. Diese Bedeutung ist aber bald in den Hintergrund getreten und durch eine andere verdrängt worden, die sich zuerst in Frankreich geltend machte und von da aus sich weiter verbreitete. In diesem Sinn ist das Wort Romantismus zuerst von der Frau von Staël gebraucht worden, welche dasselbe auf die berühmte Schrift Chateaubriands Génie du christianisme anwendete, die er gegen den irreligiösen Geist des 18. Jahrhunderts richtete. Die Gegner desselben nannte sie ironisch „Classiker". Dies der Anfang des Gegensatzes von „classisch" und „romantisch." Romantisch war also ursprünglich mit Pietistisch ziemlich gleichbedeutend. Später verbanden sich die Romantiker,

die allmälig diese erste Färbung verloren, mit den Liberalen und traten gegen das Bestehende, in Sachen des Drama gegen die in starrer ausschließlicher Geltung erhaltenen Stücke der sogenannten classischen französischen Zeit, gegen Corneille, Racine rc. auf. Als man einmal anfing von den bis dahin herrschenden Gesetzen in der Kunst sich zu emancipiren, entstand ein wahrer Wetteifer, wo möglich alle Kunstgesetze über den Haufen zu werfen, und die Folge davon sind die vielen französischen monströsen Dichtungen aus jener Zeit. Romantisch hieß endlich jede künstlerische und literarische Neuerung. Der Streit zwischen den Classikern und Romantikern hat sich längst beruhigt; die Classiker haben eingesehen, daß das starre Festhalten am blos Herkömmlichen vom Uebel ist, und die Romantiker haben erkannt, daß Anarchie und Gesetzlosigkeit nirgends zum Heile führt, im Staatsleben so wenig wie in der Kunst.

In Deutschland, das so gern nachahmt, griff man das neue Wort begierig auf, oft ohne recht zu wissen, was es eigentlich bedeute und während in Frankreich und in der Literatur die Sache bereits glücklich überwunden ist, bestrebt sich eine Partei in der Musik erst jetzt recht eifrig, das Romantische in die Musik überzutragen.

Goethe hat demnach in dem oben stehenden Motto vollkommen Recht, und vortrefflich ist auch die Erklärung von „classisch und romantisch", die sich in den antiquarischen Briefen (herausgeg. von Fr. von Raumer) findet. „Classiker" heißt es da, „sind dem ursprünglichen Wortverstande nach die Mitglieder der ersten Classe (nach dem Census im alten Rom); wie weit demnach auch demokratischer Geist sich ausdehnen mag, wird auf dem geistigen Gebiete sich der Census doch immer geltend machen, indem nicht Alle gleichen geistigen Reichthum besitzen und der Geist sich nicht gleich vertheilen läßt, wenn auch die irdischen Güter communistisch vertheilt werden. Wir haben also ebenso gut unsere Classiker wie die Alten und nichts

ist verkehrter ersonnen als der Gegensatz des Classischen und Romantischen. Der äußerste eigentliche Gegensatz des Classischen ist das Proletarische, woran auch in der Literatur und Kunst Ueberfluß ist. Zwischen beiden in der Mitte liegt eben das Mittelmäßige. Als das schönste Unterscheidungszeichen des Classischen von allem Andern erscheint mir dieses: classisch ist, sei es antik oder modern, dasjenige was immer mehr gefällt, je öfterer man es lieset oder hört; nicht classisch (also romantisch nach dem herkömmlichen Gegensatze), was bei jeder wiederholten Lesung mehr verliert. An der Form allein kann dies nicht liegen; es liegt daran, daß aus dem Classischen, je mehr man es betrachtet, immer mehr Geist herausspringt, also immer mehr Gedanken, und so erzeugt es auch immer mehr Gedanken."

Wenden Sie dies auf unsere romantische Musik an, so habe ich eigentlich gar nichts mehr hinzuzusetzen. Es kann nur gute und schlechte Musik geben; die romantische ist, wenn Sie dieselbe genau besehen, keine andere als solche, bei welcher die ewigen Kunstgesetze mit oder ohne Absicht verletzt worden sind. Denn die allermeisten namentlich der jüngern Componisten sind sich über den Begriff und die Bedeutung des Wortes „romantisch" nicht klar und verstehen unter romantischer Musik nichts Anderes als Musik in neuer noch nicht da gewesener Art und zwar hauptsächlich — der Form nach.

Das erste Musikstück dieser Art schrieb Rob. Schumann, eine „romantische Sonate" und diese Richtung, wenn man sie so nennen kann, fand Nachfolger an denen, die Schumann (überhaupt nachahmen, weil sie ihn) für den Reformator der Musik halten, an denen, die dem neuen Worte folgten und an allen jenen, welchen entweder die richtige und wahre Einsicht in die Kunst abging oder welche die Technik, die Form nicht vollständig zu beherrschen verstanden und ihre mangelhaften Werke „romantisch" nannten, um dem lieben Publikum Sand in die Augen zu streuen.

Andere folgten aus Originalitätssucht, Manche wohl auch aus — Uebermuth.

Verbannen wir also in der Musik die Worte classisch und romantisch ganz und gar, verbannen wir alle Worte und Redensarten, bei denen sich nichts Klares und Bestimmtes denken läßt, erhalten wir uns die Unbefangenheit und wir werden wieder wahre und gute Musik erhalten. An dieser allein ist etwas gelegen.

Sechzehnter Brief.

Fortschritt in der Musik.

Nicht jeder Vorschritt ist ein Fortschritt.

So lange eine Kunst ihre höchste Vollendung, ihr Ziel, noch nicht erreicht hat, ist auch ein Fortschritt, ein Vor- und Weiterschreiten nach diesem Ziele hin möglich. Daß nun die Musik den höchstmöglichen Grad ihrer Ausbildung noch nicht erreicht habe, daß sie noch vervollkommnungsfähig sei, wird von allen Seiten und Parteien anerkannt, indem das Publikum, die Künstler selbst und die Kritiker einstimmig in der Klage sind: was wir jetzt in der Musik hätten, sei noch nicht das Rechte. Einige meinen, man sei über das Ziel hinaus, habe das Rechte gehabt und müsse zu dem Alten zurückkehren; Andere dagegen behaupten, man sei überhaupt von dem Ziele der Vollendung weit entfernt und müsse rasch vorschreiten; noch Andere versichern, man sei nicht auf dem rechten Wege, der zum Ziele führe und müsse vor Allem diesen verlassen und den rechten suchen. Wer von den drei Parteien Recht habe oder ob sie alle Recht haben, läßt sich freilich nur durch gewissenhaftes Studium der bisherigen Leistungen der Kunst und des jetzigen Zustandes der Musik, sowie durch das Vergleichen beider mit einander erkennen. Man wird nur so ermitteln können, welche Mängel die frühern Werke hatten und die neuern haben, welche Mängel die Alten hatten und die Neuern nicht mehr haben, welche Mängel endlich die Neuern haben, von welchen die Alten frei waren. Das Erstere wird uns zeigen, daß die Kunst überhaupt vom Ziele noch

entfernt ist, das Zweite, daß die Neuern dem Ziele näher gekommen sind, das Dritte, daß die Neuern zwar auf dem Wege zum Ziele weiter gegangen, aber auf Abwege gerathen sind. Haben wir alles Dies erkannt, so wird uns auch zugleich klar geworden sein, in welcher Weise eine Vervollkommnung der Kunst oder „ein Fortschritt" möglich sei, nämlich einestheils in einem Weiterfortgehen auf der betretenen Bahn, anderntheils in einer Umkehr von dem Abwege und Rückkehr zu dem rechten.

In jeder Kunst ist Vervollkommnung nur in solcher Weise möglich, also auch in der Musik.

Wollen wir als Beispiel einen Mangel herausheben, welcher Werken der frühern und der jetzigen Künstler gemeinsam ist, so bietet sich zunächst und sofort der Mangel an Allgemeinverständlichkeit der allermeisten Musikstücke dar.

Zwar giebt es Tongedanken, wenn ich mich so ausdrücken darf, die fast so deutlich und verständlich sind wie Wortgedanken und man findet sie einzeln und zerstreut bei fast allen ächten und wahren Meistern; im Allgemeinen kann man aber gewiß behaupten, daß die meisten Tonstücke, namentlich die reinen Instrumentalwerke, etwas Bestimmtes, das gar nicht zu mißdeuten sei, nicht ausdrücken. Das ergiebt sich schon daraus, daß jeder Erklärer, ja jeder einzelne Hörer, der sich Rechenschaft zu geben versucht, etwas Anderes hineinlegt und heraushört als ein Anderer. Man findet in diesen Werken einzelne helle Gedanken, Gedankenblitze, die aufzucken, dann aber wird Alles wieder dunkel und unkenntlich.

Das Adagio in der Ouvertüre zum „Freischütz" ist eines der Stücke mit so verständlicher Sprache: das trauliche Waldleben glücklicher Menschen, das Herantreten des unglückbringenden bösen Princips und die Klage darüber (in den Cellis) sind unverkennbar deutlich ausgedrückt. Die Hornmelodie erinnert an Wald und Jagdleben und regt in dem Hörer eine glücklich gemüthliche Stimmung an. Die dumpfen Paukenschläge und das Pizzicato der

Bässe wecken dagegen ein unheimlich banges Gefühl wie von der Nähe einer grausigen Macht und Gefahr, und die Melodie der Celli läßt unverkennbar eine Klage hören. Dies vernimmt Jeder bei dem ersten Anhören.

Dagegen sind die acht Tacte Eingang an sich nicht so ganz verständlich, obwohl man ungezwungen und leicht einen bestimmten Sinn hineinlegen kann, z. B. in die ersten zwei Tacte das leise Herauslugen des Bösen aus der Tiefe und in die zwei darauf folgenden die bange Ahnung desselben in der Menschenbrust.

Das Allegro spricht allerdings auch deutlich, doch nicht an sich, da es erst ganz verständlich wird, wenn man die Oper und die Gedanken kennt, aus welchen dies Allegro zusammengesetzt ist.

Beethoven hat ebenfalls in seinen Compositionen viele so klar verständliche Stellen, ja einzelne ganze Stücke von ihm gehören hierher, wie z. B. die ganze Musik zu „Egmont".

Das Größte und Höchste aber hierin hat unstreitig Cherubini geleistet. Die Ouverturen zu seinen Opern drücken deutlich den Hauptinhalt der Stücke aus, zu denen sie geschrieben wurden. So sind z. B. in der Ouvertüre zum „Wasserträger" die Tage der Gefahr, die ängstliche Spannung der Verborgenen, ihr Aufschrecken bei jedem Geräusch, die rohe Gewalt, die ihnen drohet, das Zagen im Fliehen, die Klagen über das grausame Schicksal u. s. w. so deutlich mit den Tönen gemalt, daß man bei dem Anhören der Ouvertüre alle die Empfindungen hat, als sähe man die Handlung selbst vor sich.

Dasselbe gilt von seinen Ouvertüren zu „Medea", „Faniska", „Lodoiska" u. s. w. und so dürfen wir Cherubini wohl für den klarsten, verständlichsten Componisten erklären, dessen Werke deshalb nicht genug studirt werden können. Das wußte und that auch Beethoven, wie seine E-dur Ouverture beweiset.

Bei den Werken, die wir erwähnten und bei andern, die als sehr klar und verständlich bezeichnet werden, ist freilich, meist wenig-

stens, eine Art Andeutung von dem Inhalte vorhanden und wäre es nur der Titel, wie bei Beethovens Eroica, bei dessen Pastoralsymphonie, bei Mendelssohns „Meeresstille und glückliche Fahrt“.

Es ist dies, wie Sie bemerken werden, zugleich eine Bestätigung meiner Behauptung in dem Briefe über den Zweck der Musik, daß dieselbe nur Stimmungen und Gefühle erregen könne. Dies thut sie je nach der Meisterschaft des Componisten deutlicher oder schwächer; noch bestimmter, wenn den Tönen zur Verdeutlichung Worte zu Hilfe kommen. Das eben macht die großen Meister, und das haben wir an Haydn, Mozart, Beethoven zu bewundern, daß ihre meisten Werke irgend ein bestimmtes Gefühl, wie Wehmuth, Freude u. s. w. mit seinen Modificationen ausdrücken, bisweilen sogar sehr deutlich. Andere Werke aber regen uns so völlig unbestimmt an, daß Niemand, wenn er vollkommen ehrlich zu Werke geht und weder sich noch Andere belügen will, sagen kann, was er eigentlich gehört habe.

Ich gestehe gern zu, daß es weit mehr sagen will, wenn ein Componist durch sein Werk ein bestimmtes Gefühl unabweislich, ohne irgend eine Andeutung durch Worte, zu erwecken vermag und begreife, daß Manche verlangen, man dürfe der Musik nicht mit Worten zu Hilfe kommen. Abgesehen aber davon, daß nicht jeder Componist dieses Höchste in seiner Kunst und immer zu leisten vermag, kann erstens die Musik eben nur ganz allgemeine Gefühle und ihre deutlichern Nüaneirungen erregen, und gehört zweitens von Seiten des Hörers eine leichte Erregbarkeit des Gefühls und eine scharf ausgebildete Erkenntniß namentlich der flüchtig und schwach erregten Gefühle und ihrer feinern Nüaneirungen dazu, um sich eine treffende sichere Rechenschaft von Dem ablegen zu können, was die Musik, namentlich die reine Instrumentalmusik, in ihm anregt, gewissermaßen eine Kenntniß der Saiten im Herzen, welche die Musik in entsprechende Vibrirung bringt. (Jeder Mensch, sagt ein geistreicher Franzose, trägt in seiner Brust eine Lyra, Herz ge-

nannt, und auf diese tragen sich die Schwingungen — die Töne der Musik — über nach einem der wunderbarsten Gesetze der Harmonie.)

Aus diesem Grunde werde ich stets für Andeutung und Erläuterung der Musik durch einige Worte sein, denn jedenfalls wird der Hörer damit auf den rechten Weg geleitet, wird das Verständniß, folglich auch der Genuß erleichtert und die Wirkung der Musik erhöhet.

Das Wort, sei es ein Titel oder ein ausführlicheres Programm, sagt uns das vorher, was in der Oper und beim Liede fortwährend der Text sagt: — in welchen Kreis von Gefühlen der Hörer versetzt werden solle, welche Empfindungen die Musik zu erregen die Bestimmung habe und das eben ist die Macht und der Reiz der Musik, daß sie die Gefühle stärker und lebendiger hervorzurufen vermag als das bloße Wort. Wie man durch Musik ohne Worte ein Gefühl nicht so klar und bestimmt erregen kann, vermag man mit Worten ohne Musik dasselbe nicht so lebenstreu und lebensvoll hervorzurufen.

Ich halte darum den namentlich von den Franzosen Berlioz und Fel. David betretenen Weg, Symphonien mit ausführlichem Progamm zu geben, für einen gar nicht verwerflichen, im Gegentheil für einen empfehlenswerthen.

Wenn ich vor einem trefflich gemalten Bilde stehe, weiß aber nicht, was der Maler ausdrücken wollte und lasse das Kunstwerk in seiner Unbestimmtheit auf mich wirken, so wird es mir vielleicht einen Genuß gewähren. Sollte der Genuß aber nicht größer sein, wenn ich genau weiß, was der Maler wollte? Ist der Eindruck eines großen Freskengemäldes von Kaulbach größer ohne oder mit Erklärung?

Ich denke die Antwort darauf kann nicht zweifelhaft sein.

Von der Musik gilt aber gewiß dasselbe und zwar in erhöhetem Maße. Auch fühlen das die denkenden Componisten selbst recht wohl und seit Haydn und Beethoven handeln sie zum großen Theile

darnach, indem sie selbst wenigstens sich vornehmen, eine bestimmte Idee auszudrücken. Die Biographen Haydns erzählen: „in der reifern Zeit besonders scheint er häufig oder immer bei seinen Instrumentalstücken bestimmten Ideen gefolgt zu sein. In seinen Symphonien, erzählte er, habe er öfters moralische Gedanken schildern wollen. In einer seiner frühesten habe ihm die Idee vorgeschwebt, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, wie er ihn auffordert sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen kein Gehör giebt."

Ebenso weiß man, daß Beethoven zu fast allen seinen Compositionen bestimmte Gedanken gehabt, wie Sie bei Schindler ausführlich lesen können.

Daraus vorzugsweise erklärt sich die außerordentliche Productivität dieses Meisters, sowie trotz der Menge der Werke ihre Mannichfaltigkeit und Verschiedenartigkeit. Ein bestimmter Gegenstand weckt eine besondere Reihe von Empfindungen und Gedanken und wenn jedes Werk einen andern solchen Gegenstand behandelt, muß es auch ein charakteristisches, von allen andern verschiedenes sein.

Das ist der Vorzug der sogenannten malenden Musik, mag der Componist, wie früher geschah, nicht in Worten angeben, was er malen wollte, oder es bezeichnen, wie es jetzt häufig geschieht.

Selbst die Schilderungen, wenigstens die Schilderungsversuche von Erscheinungen der äußern Natur, sind nicht unbedingt zu verwerfen, denn sie wirken mittelbar auf unser Gefühl, indem sie durch das Hervorrufen wohlbekannter Töne 2c. aus der Natur das Spiel der Erinnerungen in Gang setzen. Wenn Beethoven den Kukuk, die Nachtigall, das rieselnde Bächlein in seiner Musik uns hören läßt, gedenken wir unwillkürlich dieser Töne in der Natur und mit dieser Erinnerung lebt in uns gleichsam der Frühling auf, wir erhalten die heitern Empfindungen, die ein schöner Frühlings-

tag in jedem Menschen wirklich erzeugt. Sobald diese musikalische Naturmalerei nicht für sich selbst Zweck, also Spielerei, sondern nur das Mittel zu dem Zwecke ist, d. h. sobald damit mittelbar, auf dem Umwege durch die Erinnerung, Gefühle in uns angeregt werden sollen und wirklich angeregt werden, ist sie sehr wohl anwendbar.

Unsere Musikwerke zerfallen in dreierlei Arten: 1) in solche ohne allen Inhalt und folglich ohne alle Wirkung; 2) mit nicht deutlich erkennbarem, unklarem Inhalte und folglich mit nicht bestimmter, mit schwacher, schwankender Wirkung; 3) mit deutlich erkennbarem, bestimmtem, verständlichem Inhalte und folglich mächtiger, bestimmter Wirkung.

Die Ersten sind todtgeboren, die Zweiten halten sich eine Zeit lang, die Dritten endlich sind die ewig lebenden unsterblichen Werke. Prüfen Sie von den vorhandenen Werken, von den ältesten herab bis zu uns, alle die, welche sich erhalten haben und Sie werden finden, daß sie in die obige dritte Classe gehören, während alle den beiden andern zugehörenden untergegangen, verschwunden sind; alle Musik aus der vergangenen Zeit, die heute noch anspricht, sagt wirklich Etwas und sagt es deutlich, hat einen bestimmten Inhalt, der leicht verständlich ist, sie zeichnet sich durch Wahrheit und Verständlichkeit aus.

Ohne Verständlichkeit hilft alle Wahrheit nichts.

Das ist ein so allgemein anerkannter, in die Augen fallender Satz, daß in jeder Kunst und Wissenschaft das Hauptstreben auf Verständlichkeit gerichtet ist; nur in der Musik, der an sich am schwersten verständlichen Kunst, glaubt man unklar, unbegreiflich, unverständlich, verworren ꝛc. sein zu dürfen.

Ein aufmerksames Studium der Musikwerke lehrt nun unwidersprechlich, daß die musikalische Redekunst (Ausdruckskunst) sich vervollkommnet hat, daß die Sprache der Töne deutlicher, verständlicher geworden ist, als sie früher war. Was Beethoven, Mendels-

sohn, Berlioz, Weber in dieser Richtung geleistet haben, wurde früher nicht geahnt, für unmöglich gehalten. Das Ziel ist noch nicht erreicht, und hier ist der Punkt, auf welchem die Musik noch Fortschritte machen, weiter vervollkommnet werden kann.

Dieser wahre Fortschritt zur Verständlichkeit wird und muß bestehen:

a) bei reinen Instrumentalwerken, ohne alle Andeutung durch Worte auf den Inhalt, in der psychologisch treuen, Jedermann verständlichen Aussprache allgemeiner Gefühle, wie Freude, Wehmuth ꝛc.;

b) bei reinen Instrumentalwerken mit Programm in durchaus treuer und wahrer, nie abweichender Schilderung des angegebenen Gegenstandes, so daß jeder einzelne musikalische Gedanke ohne Ausnahme als zu dem Ganzen gehörig erkannt wird;

c) bei Gesangswerken nicht nur in dem völlig treuen und verständlichen Ausdruck alles Dessen, was die Worte aussprechen, sondern auch in der Berücksichtigung des Charakters und der Situation der Person, welcher die Worte in den Mund gelegt sind. Denn die Worte: „ich liebe dich“ z. B. können in hundertfach verschiedener Weise musikalisch ausgedrückt werden, wie das Gefühl der Liebe ein hundertfach verschiedenes ist. Es genügt demnach nicht, daß im Allgemeinen das Gefühl der Liebe ausgedrückt werde, es muß auch die Art der Liebe, die sich ausspricht, in der Musik erkennbar sein. Ein schüchternes junges Mädchen und ein kecker Verführer, eine Kokette und ein im Mondschein schwärmender Jüngling sprechen die Worte „ich liebe dich“ in himmelweit von einander verschiedener Betonung aus. Diese dem Charakter und der Situation entsprechende Betonung muß die Musik noch deutlicher hervorheben, als es das bloße Sprechen vermag.

So ist es bei allen Gefühlen in der Menschenbrust und nur die Musik ist die rechte und wahre, welche nicht blos das Gefühl

im Allgemeinen, sondern auch seine charakteristischen Nüancirungen wahr und verständlich zum Ausdruck bringt. Manche Meister, Mozart vor allen, Mehul, Cherubini, Weigl, C. M. v. Weber, haben darin bisher das Höchste geleistet und hierin müssen die Jüngern ihnen nachstreben, hierin sie noch zu übertreffen suchen, wenn sie wirksame Musik schaffen wollen.

Leider ist man in der letzten Zeit in dieser Hauptsache nicht nur nicht fortgeschritten, sondern sogar zurückgegangen. Viele unserer jetzigen Componisten nehmen sich vor eine Sonate, eine Symphonie, eine Etude ꝛc. zu schreiben, ohne sich vorher klar bewußt zu werden, welchen Inhalt sie haben soll, welchen Gedanken sie darin aussprechen, oder welche Stimmung sie damit anregen wollen. Sie haben die gebräuchliche Form vor Augen und wenn sie ihre Noten correct hingeschrieben haben, glauben sie ein musikalisches Kunstwerk geschaffen zu haben. Wenn aber ein Redner einer Versammlung nichts als sinnlos aneinander gereihete Worte vorsprechen wollte, wenn er in seiner Rede nicht einen bestimmten Gedanken vorlegen und Alles aufbieten wollte, denselben so eindringlich als möglich zu machen, würde er natürlich gar keine Wirkung auf die Zuhörer machen, sie würden zuletzt nicht wissen, was er eigentlich sagen wollte. Gerade so geht es dem Componisten, der mit sinnlos aneinander gereiheten Noten vor das Publikum tritt; er wird gar keinen Eindruck auf dasselbe machen, denn Niemand weiß, was er eigentlich habe sagen wollen. Solche Arbeiten sind eine leere Spielerei mit Tönen, keine Musik.

Und wie der Redner am überzeugendsten spricht, der von seiner Sache selbst überzeugt und durchdrungen ist, wird auch der Componist am verständlichsten werden, der sich vollkommen bewußt ist, was er ausdrücken will, der sich selbst ganz in die Stimmung versetzt, die er in den Hörern anregen will. Ist er selbst in dieser Stimmung, so weicht er in seinem Werke sicherlich nicht davon ab, es wird demnach wahr und er bietet gewiß Alles auf, um das,

was er ausdrücken will, so deutlich und verständlich als möglich auszudrücken.

Beachteten unsere Componisten diese Wahrheit stets bei ihren Arbeiten, so würden wir nicht so viel nichtssagendes, ausdrucksloses, unverständliches, unklares, verworrenes, ungewaschenes Zeug, wir würden vielleicht wenigere Compositionen, aber bessere haben.

Aber auch auf anderm Wege ist Vervollkommnung möglich, durch Umkehr von einem falschen auf den rechten Weg. Welchen Mangel haben im Allgemeinen die neuern Musikwerke, welchen die ältern nicht hatten? Die allgemeine Klage lautet: die Neuern machten zu viel Lärm, ihre Instrumentation sei zu stark.

Ich erkenne diese allgemeine Klage im Ganzen für allerdings begründet und glaube, wir sind mit der starken Instrumentation auf einen Weg gerathen, von dem wir umkehren müssen im Interesse der wahren Kunst.

Es versteht sich von selbst, daß meine Meinung nicht dahin geht, wir sollten unbedingt zu der frühern schwächer gehaltenen Instrumentation zurückkehren; denn wir würden damit einen Fehler begehen, weil wir ein Mittel unbeachtet und unbenutzt ließen, etwas wahrer und verständlicher durch Töne auszudrücken, als es ohne dasselbe möglich ist, weil wir eine große Menge schöner Effectmittel verschmäheten, welche die neuere Zeit gewonnen hat. Wer möchte z. B. die so mächtig wirkende, oft erschütternde Gewalt der neuen Blechinstrumente gänzlich entbehren?

Auch ist die Klage über zu starke Instrumentation nicht etwa etwas Neues, erst in unsern Tagen Empfundenes und Ausgesprochenes. Sie ist vielmehr sehr alt; man hat sie zu allen Zeiten gehört; sie ist aber relativ, denn Manches, was uns jetzt dünn, schwach und mager erscheint, kam unsern Vorfahren schon zu stark, zu überfüllt vor.

Wenn wir von zu starker Instrumentation sprechen und diese

für einen Fehler erklären, so liegt das Besserwerden keineswegs in dem Zurückgehen zur schwachen Instrumentation, sondern in dem Vermeiden der starken am unrechten Orte, folglich in sparsamerer Verwendung der neuen Mittel.

Fühlt man nach dem Anhören eines Tonwerks das Ohr betäubt und ermattet, so besitzt dieses Tonwerk sicherlich einen Mangel und der Componist hat einen Fehler begangen, er hat zu stark instrumentirt; denn ein Genuß, der mich betäubt und ermattet, ist kein rechter; was Unbehagen, Mißvergnügen oder gar Schmerz bereitet, kann kein Kunstwerk sein.

Erklärt, nicht entschuldigt, wird die Vorliebe für zu starke Instrumentation durch die unserer ganzen Zeit eigenthümliche Neigung zum Hochleidenschaftlichen, Gewaltigen und Massenhaften. Sie schafft Werke, die ganz in diesem Sinne concipirt sind. Wählt sich ein Componist zu einem reinen Instrumentalwerke einen solchen zeitgebräuchlichen Gegenstand, oder liegt er ihm in einem Gedicht, in dem Operntexte vor, so werden natürlich die hochleidenschaftlichen, gewaltigen Momente an sich schon die große Mehrzahl ausmachen und um seinen Zweck, Erschütterung und gewaltsame Erregung, Steigerung des Gefühls bis zur äußersten Grenze, recht sicher zu erreichen, tritt er überall mit seinen Instrumentalmassen auf.

Das ist offenbar ein Abweg, eine Verirrung und wir werden sie erkennen und vermeiden, wenn wir auf die ältern großen Meister zurückblicken, vor allen auf Gluck, der hier der trefflichste Lehrer ist.

Bei ihm sind allerdings selbst seine stärksten Stellen noch schwächer instrumentirt als unsere starken. Uns erscheinen sie darum nicht zu stark, für die damaligen Ohren aber, die an dergleichen nicht gewöhnt waren, waren sie ebenso stark, ja im Vergleich noch stärker, als uns die allerstärksten neuen erscheinen mögen.

Aber er brachte solcher Stellen in einer ganzen Oper nur wenige und wenn sie auch den Hörer gewaltig erregten und erschütterten, betäubten und ermatteten sie ihn doch nicht, weil viele ruhige und ruhigere Momente dazwischen lagen.

In unsern neuen Werken dagegen sind die starken Stellen die Mehrzahl und die ruhigen, schwachen bilden nur die Ausnahme. Die natürliche Folge davon ist, daß das Ohr nicht nur ermüdet, sondern sogar allmälig gleichgiltig gegen die stärksten Massen wird, weil es sich nach und nach an Alles gewöhnt. Will der Componist diese Gleichgiltigkeit durchbrechen, so muß er immer größere Massen aufbieten und endlich aus den Grenzen des Schönen und Erlaubten ganz heraustreten.

Der Künstler, welcher diese Verirrung vermeiden will, wähle einige der allerwichtigsten, gewaltigen Momente zur vollen Entfaltung aller Glanzmittel aus, halte dagegen alle andern minder stark; er lasse auf jene blendend das Licht fallen, stelle aber andere in schwächere Beleuchtung und in Schatten.

Dies ist die Rückkehr auf den rechten, die Umkehr von einem falschen Wege, also auch ein Fortschritt, eine Vervollkommnung in der Musik.

Freilich setzt dies die Tugend der Enthaltsamkeit voraus und da sie keineswegs die Tugend unserer Zeit ist, so gehen aus ihrem Mangel, wie im Leben viele Menschen, so in der Kunst viele Werke unter.

Mit den hier angegebenen sind die Mängel unserer neuern Musik allerdings nicht erschöpft; ich habe Ihnen nur einige herausgehoben; betrachten Sie die neuern Werke nach den ausgesprochenen Grundsätzen, so werden Sie selbst leicht erkennen, was an denselben weiter mangelhaft ist, was Sie also zu vermeiden haben.

Siebenzehnter Brief.

Die Alten und die Jungen.

„Zwei Dinge verführen den Menschen gleich mächtig, die Gewohnheit und die Neuheit."

La Bruyère.

Eine alltägliche Bemerkung belehrt uns, daß den Alten vorzugsweise das Alte, den Jungen dagegen das Neue gefällt, daß die Erstern geringschätzig auf das Neue, die Letzteren eben so auf das Alte herabsehen. Aus diesem Grunde lauten meist die Urtheile über ein und dasselbe Musikstück ganz verschieden von ältern und jüngern Hörern.

Die Gewohnheit verführt die Alten, am Alten zu hangen und das Neue abzuweisen. Die Neuheit dagegen verleitet die Jungen, das Neue für gut, ja für das Beste zu halten, eben weil dem Alter das Gewohnte, der Jugend das Neue entspricht und zusagt.

Auch ist dies von der Natur wohlweise so geordnet, weil wir ohne die Jugend, ohne das Drängen der Jugend nach Neuem nichts Neues erhalten, sondern immer bei dem Vorhandenen stehen bleiben würden, während ohne das Festhalten der Aeltern an dem Vorhandenen nichts Dauer haben würde, nichts erhalten werden könnte und jeder Tag, jede Stunde für sich sorgen und das von von ihnen Geschaffene von dem nächsten Tage verdrängt werden müßte.

Ich tadle deshalb keines der beiden Extreme, weil sie nothwendig sind wie die beiden Pole, nur über das verblendete Abweisen alles Neuen durch die Alten und alles Alten durch die Jungen,

nur über das befangene Urtheil spreche ich hier, welches eine Folge jener Verblendung ist.

Die Alten haben von Jugend auf gewisse Musikformen, Gedankenweisen, Melodien oftmals gehört, sich an dieselben gewöhnt, sie liebgewonnen; sie sind ihnen leicht verständlich geworden, liebe alte Bekannte. — Das Neue tritt an sie heran wie ein unbekannter Fremder und da der bejahrtere Mensch von seinen Gewohnheiten schwer sich losreißt, ja sich dieselben nur ungern entziehen, sich in denselben stören läßt, wird ihm auch der Umgang mit Fremden schwer, er gewöhnt sich mit Mühe an dieselben, denn es fehlt ihm eben die Eigenthümlichkeit der Jugend, sich jedem Neuen hinzugeben und das Herz dem ersten Besten entgegenzutragen.

Dazu kommt für die Alten ein besonderer Nebenreiz der alten Musik, — die Ideenassociation. Mit den gewohnten Tönen kehrt ihnen die schöne Zeit der Jugend wieder; sie sind der Schlüssel, der schlummernde Erinnerungen in ihrem Herzen erschließt und sie erregen ihre Seele deshalb in zwiefacher Weise. Die Erinnerung an die Jugend ist aber immer ein Einblick in den Himmel, eine Wiederkehr des Glückes und der Seligkeit; in der Erinnerung ist jede Jugend schön, wie im Winter in der Erinnerung jeder Frühling. Daher kommt es ja auch, daß man nur von „alten guten Zeiten“ spricht. Daher kommt es, daß es in jeder Zeit heißt: „sonst war es besser, die Zeiten werden schlimmer.“ Nur die Alten sagen das, weil nur sie das Sonst kennen und weil sie in dem Sonst jung und glücklich waren; denn Alles erschien ihnen damals wie der Jugend jetzt im rosigen Lichte. So legen sie auch in die sonst gehörte alte Musik was nicht in derselben liegt, sondern in ihren Erinnerungen, in ihren durch die Erinnerung neu geweckten Gefühlen.

Neue Musik kann ihnen zunächst diese Jugenderinnerungen nicht mitbringen und schon darum erscheint sie ihnen kälter, ausdrucks- und reizloser, selbst wenn sie ihnen in der gewohnten Form

und Gedankenweise entgegentritt. Sind nun gar auch die letzteren neu, so fühlen sie sich noch kälter berührt, sie stehen wie unter wildfremden Menschen, die sie in einer ihnen unbekannten Sprache anreden, sie wissen nicht, was die fremde Sprache sagt, und können nicht mit empfinden, was die jungen Gemüther erregt und erfreut.

Solchen Alten, die für die Gegenwart ganz abgestorben sind, läßt sich kein anderer Rath geben als zu denken was sie wollen und können, ihre Gedanken aber für sich zu behalten und nicht als unfehlbar richtiges Urtheil auszusprechen.

Der ältere Kunstfreund aber, der sich noch einige Frische erhalten hat und der überdies über die wesentlichen unveränderlichen Gesetze der Kunst mit sich im Reinen ist, wird dem Neuen gegenüber, um nicht manchen Genuß zu verlieren, um nicht falsche und ungerechte Urtheile zu fällen, sich aufraffen und zunächst nicht etwa an dem neuen Werke, sondern an seiner Gefühls- und Erkenntnißfähigkeit *zweifeln*. Um zu erfahren, ob der Mangel an Wirkung in dem neuen Werke oder in seiner Gewohnheit liege, wird er das fragliche Werk zunächst öfterer zu hören suchen und auf sich wirken lassen. Er wird sich fragen und zu erkennen suchen, ob in dem Werke wesentliche Kunstgesetze verletzt sind. Nicht jede neue Arie muß gerade *die* Form, die er bei Mozart zu finden gewohnt ist, wohl aber eine entsprechende *Form* haben. Die Arie malt ein Gefühl, drückt ein Gefühl aus. Dieses hat im Gemüth des Menschen eine gewisse Dauer, eine gewisse Regel des Entstehens, Wachsens und Vergehens, des Anschwellens und Abnehmens, der Nüancirung. Hat der neue Componist alles Dies *beachtet*, so muß der ältere Hörer sich sagen, die Form sei gut und die Schuld davon, daß sie ihm nicht zusagt, liege an ihm, an seiner Gewöhnung des Hörens, nicht an dem Neuen. Findet er dagegen, daß der Componist z. B. ein einfaches Gefühl mit einer Fülle von Begleitungsformen, mit sehr vielen Modulationen und Dissonanzen u. s. w. aus-

drücken wollte, so muß er sich sagen, daß die Wirkungslosigkeit durch das Neue, d. h. hier durch die Widernatürlichkeit, durch den Mangel an Wahrheit veranlaßt worden.

Das Neue besticht die Jugend, gefällt ihr vorzugsweise.

Dem jugendlichen Hörer fehlt noch die Kunsterkenntniß, die Gefühlserfahrung, dagegen bringt er frisches warmes Gefühlsvermögen, eine lebendige Empfänglichkeit mit sich und wo der Aeltere, der von Vielem schon erfüllt, wohl gar überfüllt, gesättigt, abgestumpft ist, weit geringern Genuß von dem Werke hat, weit weniger in ihm findet, als vielleicht in Wahrheit darin liegt, fühlt der Jüngere weit mehr, weil er die eigene lebendige Empfänglichkeit für kräftige Einwirkung des Werkes hält und in dieses seine in ihm liegende Wärme überträgt. Er begnügt sich mit Wenigem, ist leichter zu befriedigen, weil er noch keine höhern Kunstansichten hat und folglich keine großen Ansprüche macht, keinen strengen Maßstab anlegt. Er verhält sich in solcher Weise zu dem ältern Hörer, wie das Kind sich zu ihm verhält.

Die Jugend aber greift in der Regel nach dem Neuesten, weil es jung ist gleich ihr, weil die Gegenwart sich vorzugsweise damit beschäftigt, weil es zumeist besprochen wird und so — gewöhnt sie sich daran. Dazu kommt, daß die Jugend das Alte auch meist für das Schwächere, Werthlosere hält, für „abgethan", in unsern Tagen vielleicht mehr noch als sonst, denn sie tritt eben jetzt im Allgemeinen anmaßender auf und hält sich für die Herrscherin der Welt.

Der jugendliche Kunstfreund, der sich vor solcher Verirrung, vor Mißachtung des Alten und Ueberschätzung des Neuen zu schützen wünscht, kann nichts Besseres thun, als sich sobald als möglich die wesentlichen, ewigen Gesetze der Kunst zum klaren Bewußtsein zu bringen, sie in den allgemein anerkannten Meisterwerken zu studiren und die neuen Schöpfungen so unbefangen als möglich zu prüfen, ob sie jenen Gesetzen entsprechen oder nicht.

Das Abwerfen der jedem Alter vorzugsweise anhängenden, ja ihm eigenthümlichen Neigungen und Richtungen ist freilich schwer, aber möglich ist es, denn es giebt Alte, die alles Gute, altes und neues, zu genießen und richtig zu beurtheilen verstehen, wie es Jüngere giebt, die dasselbe vermögen.

Achtzehnter Brief.

Musikalische Kritik.

„Les journaux sont des maisons de prostitution.“ **Emile Souvestre.**

„In Deutschland schreibt Jeder, der die Hand zu nichts Anderm brauchen kann und wer nicht schreiben kann, der recensirt.“ Börne.

„Unsere Talente liegen alle auf dem Präsentirteller der Oeffentlichkeit. Die täglich an funfzig verschiedenen Orten erscheinenden kritischen Blätter und der dadurch im Publikum bewirkte Klatsch lassen nichts Gesundes aufkommen. Wer sich heut zu Tage nicht ganz davon zurückzieht und sich mit Gewalt isolirt, ist verloren. Es kommt zwar durch das schlechte größtentheils negativ-ästhetisirende und kritisirende Zeitungswesen eine Art Halbcultur in die Massen, allein dem hervorragenden Talent ist es ein böser Nebel, ein fallendes Gift, das den Baum seiner Schöpfungskraft zerstört vom grünen Schmuck der Blätter bis in das tiefste Mark und in die verborgenste Faser.“

So sagte — Goethe, wie Sie in „Eckermanns Gesprächen“ lesen können, und doch war zu seiner Zeit in dieser Hinsicht noch eine wahre Unschuldszeit in Vergleich mit der unserigen, denn wie in der alten Zeit des Faustrechts auf den ehrlichen Reisenden in jedem Hohlwege, an jeder Waldecke ein Strauchdieb lauerte, so birgt sich jetzt in jedem Zeitungsfeuilleton ein kritischer Buschklepper, der die arglosen Künstler überfällt, die sich in die Welt der Oeffentlichkeit hinauswagen. Jede Coterie und jedes kritische Vehmgericht hat

seine Vermummten, die sie aussenden, um den armen Künstler vorzufordern und herbeizuschleppen, damit er verurtheilt werde, wenn er den willkürlich und unbefugt geschaffenen Gesetzen zuwiderhandelte.

Der kritisirenden Schuster giebt es leider die Hülle und Fülle, die Apelles aber sind selten. Die überwuchernde Kritik ist indeß keineswegs, wie Manche glauben, Folge mangelnder schaffender Talente, umgekehrt kommen häufig die Talente wegen des kritischen Unkrautes nicht zur Entwickelung, sondern verkümmern und verderben. Ehe die verderbliche Macht der Journale nicht gebrochen ist, ehe die frühere unschuldige und unbefangene Zeit des Kunstschaffens und Kunstgenießens nicht wiederkehrt, wird auch die Productionskraft nicht in der Frische, Jugendkraft und Jungfräulichkeit erscheinen wie in frühern Zeiten. Ließe das Publikum die Tageskritik unbeachtet, so würde es ebenfalls seine Unbefangenheit noch besitzen, auszeichnen was ihm gefällt, übergehen was ihm nicht zusagt, statt, wie es jetzt häufig genug geschieht, auf Commando der kritischen Vorurtheiler (voll Vorurtheile) und Tonangeber Gefallen oder Mißfallen kundzugeben. Weil das Publikum mit seinem natürlichen Urtheile sich nicht hervorwagt, die Kritik aber nicht zuverlässig ist, kann der Künstler nie mit Sicherheit wissen, was eigentlich anspricht, was nicht. Wenn das Publikum heuchelt und lügt, die Kritik aus Unkenntniß irrt oder aus Böswilligkeit lügt, was soll der schaffende Künstler glauben? wohin soll er sein Streben richten? Denn nehmen Sie einige musikalische Zeitungen vor und Sie werden nicht nur die lächerlichsten und unsinnigsten Behauptungen, sondern auch von jedem Satze sein Gegentheil, Beides als Lob wie Beides als Tadel, ausgesprochen finden.

Und das ist sehr natürlich. Hegel sagt: „die Schwierigkeit eine reine Recension zu geben, liegt darin, daß die Reinheit des Empfangens durch tausend in dem Kritiker liegende feindliche Dinge

getrübt wird." Allerdings und zwar durch Voreingenommenheit, Befangenheit und Mangel an Kenntniß, denn die allermeisten jetzigen Kritiker sind Dilettanten und Pfuscher, und Kritiken, wie sie sonst Lessing, die beiden Schlegel, Goethe, Schiller, in der Musik Hofmann u. s. w. schrieben, „wird jetzt Niemand finden und thät' er hundert Laternen anzünden". Die musikalische Kritik wird fast ausschließlich gehandhabt von Kunstenthusiasten, die in Verzückung über die Kunst gerathen und über dieselbe phantasiren, oft deliriren; sie sind unzurechnungsfähig, ihr Leiden ist aber ansteckend wie der Veitstanz; — von Kunstschwätzern, ehrlichen Seelen, die es nicht bis zur Verzückung bringen, kein eigenes Urtheil und keine Kenntniß von der Kunst haben, die Modephrasen gedankenlos nachbeten und weiter verbreiten und damit sich selbst und Andere belügen; — von Kunstheuchlern, die anders fühlen als sie urtheilen, aus Furcht aber, für Nichtkenner gehalten zu werden, den Kunstenthusiasten nachreden und deren Fieberphantasien für Orakelsprüche halten; von den Kunstlügnern endlich, den gefährlichsten, schädlichsten, welche sich in Coterien zusammenthun und einen besondern Brief verdienen. Urtheile von wirklichen Kunstkennern sind außerordentlich selten und werden überdies als einzelne Stimmen in der Wüste, die ungehört verhallen, von dem lauten Lärme der Andern überschrien.

Wollen Sie eine kleine Musterlese von Journalaussprüchen und Redensarten?

Da heißt es von einer Symphonie: „sie hat zu viel Melodie" und vierzehn Tage später von einer andern: „sie hat zu wenig Melodie".

„Spohr hat (im Berggeist) den Grundgedanken der Dichtung: daß Liebe nur der Menschen-, nicht der Geisterwelt angehöre, großartig aufgefaßt." Wie er das wohl angefangen haben mag?

Solche und andere sogenannte „kunstphilosophische" Redens-

arten gleichen harten Nüssen, an denen man lange herum zu beißen hat, ehe man durch die dicke Schale hindurchkommt. Und ist's endlich gelungen, so findet man darin einen kleinen alten verhozelten Kern, oder einen Wurm, oder auch — gar Nichts. Das Publikum, das immer und ewig gegen das elfte Gebot sündigen wird: „laß Dich nicht verblüffen", glaubt Wunder welche Weisheit zu vernehmen, den jungen strebenden Künstler aber beängstigen sie und treten als drohende Gestalten zwischen ihn und seine Kunst. „On croit sentir", sagt Frau von Staël, „entre soi et l'objet que l'on veut peindre une foule de traités sur l'art, entre l'idéal et le réel, et l'artiste n'est plus seul avec la nature". — „Es ist nur das Uebele, sagte ich, daß es so viele falsche Lehren giebt und daß ein junges Talent nicht weiß, welchem Heiligen es sich widmen soll". — „Davon haben wir Proben, sagte Goethe, wir haben ganze Generationen an falschen Maximen leiden und verloren gehen sehen." (Eckermanns Gespräche.)

Einer der Hauptnachtheile der Zeitungskritik wie sie ist besteht darin, daß sie das Kritisiren in dem jungen Künstler zu früh weckt und zur Herrschaft bringt, ohne ihm zugleich die Schaffenskraft geben oder sie steigern zu können, und daß er auf die verschiedenen Irrwege geführt wird, auf denen wir die neuern Componisten leider hin und her suchen sehen. Die alten Meisterwerke sind ihm ja als abgethan geschildert worden, und so muß er wohl oder übel neue „Standpunkte", „neue Bahnen zu brechen" suchen.

Als Haydn, Mozart und Beethoven ihre Meisterwerke schufen, gab es gar keine Zeitungskritik oder die kritischen Stimmen schrien wenigstens nicht aus funfzig verschiedenen Orten zugleich auf sie ein. Was sie wurden, wurden sie durch sich und durch das Studium anderer guter Werke. Diese widersprechen sich nicht unter einander; in diesen liegt nichts Verirrendes; aus diesen sind die allein richtigen Grundsätze des Wahren und Schönen, des Gefallenden und Wirkenden zu erkennen. Nur durch Nachahmung

guter Meister kann ein Junger sich empor zur eignen Meisterschaft arbeiten.

So lange der Künstler an seiner Ausbildung noch arbeitet, soll er sich um Nichts als diese kümmern, um Nichts als um das Studium des Besten, das die Kunst geschaffen hat, nicht um Philosophie der Kunst, nicht um Sprüche und Sentenzen, denn auch diese führen den irre, welcher noch lernt und nicht bereits sich so hoch geschwungen hat, daß er die ganze Kunst mit Kenneraugen überschaut. Läßt er sich früher von solchen Sentenzen bestimmen, wie

„Was der Verstand der Verständ'gen nicht sieht,
Das findet in Einfalt ein kindlich Gemüth",

so meint er wohl, man brauche den Verstand bei der Kunst gar nicht und müsse warten, bis die Einfalt, wie ein blindes Huhn ein Korn, das Rechte finde; aber da tritt ihm der Spruch entgegen:

Die Kunst bleibt Kunst, wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen.

und er steht zwischen beiden mitten inne, ohne zu wissen, ob er dem Einen oder dem Andern glauben und sich zuwenden soll.

Geht er aber den Weg, den ich ihm anempfohlen und hat er seine künstlerische Ausbildung erlangt, so wird er leicht erkennen, was der Dichter mit den scheinbar sich widersprechenden Aussprüchen meinte und — ihm Recht geben, denn er weiß dann, daß beide wahr sind.

Aber, werfen Sie mir ein, an der Hand ächter Kritik erfahrener, kenntnißreicher Männer würde ein junger strebender Künstler doch sicherlich leichter in das Verständniß der Meisterwerke eingeführt, er würde sicherer bei seinen Studien sein und wohl früher zum Ziele kommen.

Allerdings, hätten wir Werke über die Musik wie über die bildende Kunst von Winkelmann, über die dramatische von Lessing

vorhanden sind, so würde ich Ihnen empfehlen, dieselben zu lesen und zu studiren, — aber auch diese nicht zu bald, denn sie zeigen vor Allem die riesigen Schwierigkeiten der wahren Kunst und könnten die noch schwache Kraft der Lernenden zurückschrecken. Aber wir haben solche Werke in der musikalischen Literatur gar nicht. Nur einzelne treffliche Abhandlungen liegen zerstreut in ältern Jahrgängen musikalischer Zeitungen umher und sie sind deshalb schwer zugänglich.

In neuerer Zeit ist ein Werk erschienen, das an treffendem, scharfem Urtheil, an Kenntniß und Unbefangenheit Alles übertrifft, was bisher einzelnes Gute von der Musik geschrieben worden ist: ich meine Otto Jahn's Biographie Mozarts und Analyse der Mozart'schen Werke. Die Lectüre dieser Schrift ist auch jungen Künstlern, ist dem musikliebenden Publikum zu empfehlen, denn sie entwickelt Mozarts Geist und Kunst nach allen Seiten hin und zeigt nicht allein, was Mozart ist, sondern auch wie er es geworden. Auch des Russen Oulibichef Werke über Mozart und Beethoven, so wie Beethovens Biographie von Marx, Schindlers „Beethoven" und endlich Chrisands Biographie Händels, sind als gediegene Schriften, wenn auch nicht alles darin ohne Widerspruch angenommen wird, zu bemerken.

Ueberhaupt sind Lebensbeschreibungen der Meister sehr zu empfehlen, denn in allen liegt etwas Anregendes, Ermuthigendes, Förderndes. Man lernt immer daraus, daß die Meister, so groß sie auch sind und dargestellt werden, doch immer eben auch Menschen waren, die lernen mußten und lernten und zuerst mit schwachen Versuchen begannen. Man sieht an ihnen einen natürlichen Bildungslauf vor sich, den möglicher Weise ja Andere auch noch gehen können.

Zu solcher Lectüre rathe ich, aber

weg mit allen Journalen!

Neunzehnter Brief.

Musikalische Coterien und Parteien.

„Schlägst Du meinen Juden, schlag ich Deinen Juden.“

Der dramatische Künstler hat seine Claque und der Schriftsteller und Componist seine Clique, denn wie aus dem neuen Maschinenwesen das Proletariat, so ist aus dem ausgebildeten Journalismus unserer Zeit der literarische Pöbel hervorgegangen, welcher für Lohn und Brot, für ein Freibillet, für ein Kistchen Cigarren, für eine Tasse Thee, für ein freundliches Lächeln sogar zu Allem fähig und bereit ist. Für Geld und gute Worte wirbt sich aus diesen journalistischen Fabrikarbeitern jetzt Jeder, der einen Namen erringen will, eine Anzahl der Tüchtigsten, die auf seiner Künstlerbahn stets vor und neben ihm hergehen, um mit Marktschreier-Trompeten sein Nahen und seine Ankunft zu verkünden, mit voller Kehle die Wunderdinge anzupreisen, die man von ihm hören werde und das Gehörte dann über Alles zu erheben, das war, ist und sein wird, seine „Concurrenten“ aber so tief als möglich herabzusetzen. Selbst wenn er nieset, schreit die ganze Schaar: hört! So nieset nur ein Genie!

Das liebe Publikum, das so Viel von dem genialen Künstler hört, glaubt wenigstens Etwas davon und die Kunst zählt einen — Meister mehr.

Aber das genügt noch nicht. Bekanntlich kann man nicht blos sein Leben, sein Haus, sein Vieh bei irgend einer Anstalt ver-

sichern, sondern auch seinen Ruhm, denn aller Orten und Enden giebt es auf Gegenseitigkeit gegründete Ruhmesversicherungsanstalten, welche nicht nur besorgt sind, für jeden Betheiligten Ruhm zu machen, sondern denselben auch gegen Angriffe von gegnerischen Gesellschaften und andern Uebelwollenden zu schirmen und zu wahren.

Liebes, unschuldiges Publikum, wenn du wüßtest, wie man dir deine großen Männer jetzt aufoctroyirt, wenn du hineinschauen könntest in die Fabriken, in denen man literarischen und künstlerischen Ruhm macht, du würdest dich mit Ekel abwenden wie von manchem Gericht, wenn du wüßtest, wie es in der schmutzigen Küche zubereitet wurde. Du bist zwar schon oftmals aufmerksam gemacht worden, warum Kunz von den und den Seiten her nur gelobt, Schulze, Müller und Andere in den Staub getreten werden, während von anderer Seite gegen diesen Kunz nur der wegwerfendste Tadel laut wird, dagegen Schulze oder Müller oder beide in den Himmel gehoben werden, aber du bist immer noch nicht klug geworden. Glaube doch endlich weder der noch jener Clique und Coterie, sondern folge deinem natürlichen, unbefangenen Gefühle; laß die Schreier schreien, denn wenn du auf sie nicht hörst, nimmt sofort die ganze Komödie ein Ende.

Glaube nicht, daß ich übertreibe; bekanntlich hat schon Scribe ein nettes Lustspiel Cameraderie geschrieben; im Herbst 1851 setzte eine literarische Gesellschaft in Frankreich einen ziemlich ansehnlichen Preis auf die beste Beantwortung der Frage, welche Nachtheile das Cliquen- und Coteriewesen für die Literatur und Kunst habe, und vor nicht langer Zeit las ich über ein neues Lustspiel von Lederer in Prag: „es gehört dieser Schriftsteller nicht zu den literarischen Cliquen- und Coteriegesellschaften unserer in dieser Art verdorbenen modernen Gegenwart. Man kann daher nicht erwarten, daß er von jenen Vereinen, die ihre Bündlermittelmäßigkeit mit verschworner, aber ausbündiger Planmäßigkeit in allen zugänglichen Organen

lobpreisen und panegyrisch bewundern, gehoben und poussirt werden wird; es ist anzunehmen, daß er als alleinstehende Persönlichkeit von den Rottenmeistern des deutschen Feuilletons mit Eifersucht ignorirt oder aus Neid ausgepeitscht wird."

Etwas Anderes sind die Parteien, die sich von den Cliquen und Coterien zu ihrem Vortheile darin auszeichnen, daß sie das was sie thun, nicht aus gemeinem Eigennutz, nicht für schnöden Lohn thun. Noch besser könnte man sie eigentlich Secten nennen, die es zu jeder Zeit gab und geben wird, so lange es so gut ein Bedürfniß der Menschen sein wird, einen literarischen und musikalischen Gott zu haben oder wenigstens einen Götzen, wie einen Weltengott. Die Parteien sind von dem, was sie behaupten, überzeugt und kämpfen um den Sieg für diese Ueberzeugung. Ein schlagendes Beispiel hiervon sind die Gluckisten und Piccinisten. Sie sind nicht im Besitze der ganzen Wahrheit, aber auch nicht ganz und gar vom Irrthum befangen. Der Widerspruch ihrer Gegner freilich reizt sie und treibt sie dem Extreme zu. Eben weil sie Sectirer sind, können sie Fanatiker werden, was unter Cliquen und Coterien nie der Fall ist, da deren Bestimmungsgrund allein persönlicher Vortheil ist.

Coterien und Parteien unterstützen und verstärken einander gegenseitig, das Publikum irre zu führen und die Wahrheit zu unterdrücken, die kaum irgendwo frei heraustreten darf, dem jugendlichen selbständigen Talente aber, das weder der einen noch der andern Partei schmeicheln will, bringen sie großen Nachtheil, weil sie es ignoriren und nicht aufkommen lassen.

Ergo censeo claquas, cliquas et cotterias esse delendas.

Zwanzigster Brief.

Reflexion und Unbefangenheit.

„Wohl erfunden, klug ersonnen,
Schön gebildet, zart vollbracht;
So von jeher hat gewonren
Künstler kunstreich seine Macht."
Goethe.

Jedermann weiß, fühlt und beklagt es, daß in unsern Tagen keine rechten, großen, allgemein ansprechenden Musikwerke geschaffen werden, oder daß sie wenigstens ungemein selten sind. Es ist freilich des Tüchtigen bereits so viel vorhanden, daß es jetzt schwerer wird durch eine Leistung Aufsehen zu erregen als in jener Zeit, da das Tüchtige noch selten war. Es ist sonach etwas Wahres daran, wenn Goethe sagt: „ich freue mich, daß ich jetzt nicht achtzehn Jahre alt bin. Als ich achtzehn Jahre zählte, war Deutschland auch erst achtzehn; da ließ sich noch etwas machen, aber jetzt wird unglaublich viel gefordert und es sind alle Wege verrannt."

Darin freilich suchen unsere Künstler und Kritiker den Mangel an hervorragenden Werken weniger; sie meinen vielmehr, man verfahre bei dem Ausarbeiten der Musikwerke nicht mehr so wie sonst und bringe darum nichts Rechtes hervor; die Alten wären „unbefangener" gewesen, jetzt „reflectire" man zu viel; darüber gehe die nöthige Unbefangenheit verloren und nur diese Unbefangenheit, ohne alle Mitthätigkeit der Reflexion, des berechnenden Verstandes, vermöge wahre Kunstwerke zu schaffen.

Ein solches „unbefangenes Schaffen" ins Blaue hinein ist der blankeste Unsinn, und man erniedrigt damit den Künstler zu einem

Werkzeuge, zu einem Gefäße der Offenbarung, denn man sagt doch weiter nichts als der Geist komme über den Künstler, gebe ihm das Rechte ein und das arme Menschenkind habe dabei gar Nichts weiter zu thun als, wie ein übervolles Gefäß, das Offenbarte aus sich herauslaufen zu lassen und durch die Schreibefinger auf das Papier zu gießen.

Sie stellen sich die Phantasie etwa vor wie ein junges Mädchen, das nur sich selbst überlassen ihre ganze Schönheit und alle ihre Reize enthüllt, vor fremden Blicken aber „befangen" und ungeschickt wird. So werde auch die Phantasie in ihrer schöpferischen liebenswürdigen Thätigkeit gestört, „befangen gemacht", wenn der ernste, kalte Herr Verstand ihr über die Schultern sehe und wohl gar sich unterfange ihr Winke und Andeutungen geben zu wollen, wie sie sich zu verhalten habe, um etwas Vortreffliches zu Stande zu bringen.

Wie bei allen solchen Streitsachen, so liegt auch hier allerdings auf dem Grunde ein Körnchen Wahrheit: Wer die Schaffens**kraft**, die Phantasie, die Gabe Gottes, nicht besitzt, wird nun und nimmermehr ein ächtes Kunstwerk hervorbringen, das die Menschen erfreut und entzückt, denn der Verstand, auch der schärfste, selbst in Verbindung mit der höchsten Summe von Kenntnissen aller Art, vermag eben Nichts zu **erschaffen**, er kann nur erdenken, errechnen, in der Musik also wohl eine Fuge oder dergleichen Werke **machen**, nie aber ein Werk, in dem der Prometheus-Funken ruht, der zündend dann in die Herzen der Hörer fällt. Man hat gesagt, Lessing habe seine dramatischen Werke nur durch Verstandesthätigkeit, ohne poetisches Talent, hervorgebracht; so alt diese Behauptung ist und obwohl sie von Lessing selbst ausgeht, so unrichtig ist sie. Jene Werke sind eben nur vollendete Kunstwerke geworden, weil der Verstand des Dichters der Phantasie und dem Gemüth überall leitend und berathend zur Seite stand, wie es bei jedem Dichter und Künstler der Fall sein muß, wenn er etwas Großes leisten will. Kunst-

9 *

werke sind Kinder der Phantasie und des Verstandes, die sich liebend umfangen. Die Phantasie allein vermag ebenso wenig etwas Lebensfähiges hervorzubringen als der Verstand allein.

Alles das ist seit undenklich langer Zeit bekannt, so lange es Kunstwerke und Künstler giebt, in der Musikwelt aber ist die Ideenverwirrung so groß, daß man die einfachsten und bekanntesten Dinge wiederholen muß, denn gerade sie sind für gar Viele neue Wahrheiten.

Wie es mit der sogenannten „Unbefangenheit des Schaffens" steht, lassen Sie uns an einem Beispiele sehen. Irgend ein Componist will eine Symphonie schreiben, unbefangen schreiben. Aber schon die technische Herstellungsmöglichkeit setzt eine Summe von vorher gegangenem Denken und Reflectiren, sie setzt die Absicht voraus, das durch Studiren und Reflectiren zum Bewußtsein Gebrachte nach besten Kräften auszuführen. Ist dies der Fall — und anders kann es doch nicht sein, — so muß auch die Unbefangenheit schwinden, denn der Componist muß stets auf die technischen Gesetze achten und sie beobachten. Wer aber innerhalb bestimmter Gesetze sich bewegen muß, ist nicht unbefangen, nicht frei in dem Sinne, daß er thun könnte, was er wollte, was ihm eben in den Sinn käme; kommt ihm etwas in den Sinn, das irgend einem Gesetze widerspricht, so muß er es von sich weisen und mit etwas Anderm vertauschen. Sein Verstand muß also schon hierbei thätig sein; er muß reflectirend arbeiten.

Solche Reflexion gestehen indeß die „Ritter der Unbefangenheit" vielleicht zu. Begleiten wir also unsern Symphonie-Componisten weiter.

Man wird keinem Musiker unserer Zeit nachsagen wollen, er wisse nicht, daß die Musik die Empfindungen der Seele ausdrücken solle, daß folglich auch jede Symphonie dies thun müsse. Der, welcher eine Symphonie componiren will, hat also nicht blos auf die technische Ausführung nach bestimmten Gesetzen zu sehen, er hat

auch die Absicht und den Willen, in seinem Musikstücke gewisse Empfindungen auszusprechen. Hier treten wir an das eigentliche Schaffen heran; hier wird es sich also zeigen, wie es mit der Unbefangenheit und Absichtslosigkeit steht. Genügt die Absicht und der Wille des Künstlers jene bestimmten Empfindungen auszudrücken? Das glaubt nun allerdings gar Mancher unter den Componisten, die der Meinung sind, sie brauchten nur gewisse Empfindungen zu haben, so würden sie von selbst, ganz unbefangen, in die Feder fließen, ohne daß Reflexion, daß Nachdenken und Ueberlegen dabei nöthig sei.

Wahr ist, daß, wenn ein ächter Meister, der durch lange Proben, durch langes ernstes Nachdenken, durch Studiren und Vergleichen anderer Werke geübt und gestärkt ist, von einer mächtigen Empfindung stark erregt wird, in der Stunde der Begeisterung der Ausdruck jener Empfindung ihm in die Feder fließt — als Skizze seines Werkes, denn kein Mensch vermag eine Symphonie in einem Wurfe und Gusse hinzuschreiben. Zwischen dem Entwurfe und der vollendeten Ausführung liegen Tage und Wochen.

Die Idee des Ganzen, die Summe der Hauptgedanken, hat er in dem Augenblicke der Begeisterung gefunden, in welchem der schöpferische Funke zündend aufleuchtet. Sie ist ihm gekommen als Offenbarung seines Genies, der Phantasie. Aber mit der Idee allein ist nicht viel gethan; einzelne Gedanken geben noch lange kein vollendetes Werk, am wenigsten ein Kunstwerk. Die Ausführung der Idee muß hinzutreten, die Weiterführung und Ausbildung der Gedanken, die im Entwurfe oft nur leicht angedeutet, sehr mangelhaft ausgeprägt sind, ihre Verbindung und Verknüpfung unter einander, ihre Anordnung nach den Gesetzen der technischen Form, wie nach den Gesetzen der psychologischen Natur der menschlichen Empfindungen, nach der wirksamsten Contrastirung u. s. w.

Wer nun behauptet, daß alles Dies durch den Componisten ganz unbefangen, ganz absichtslos, ohne Nachdenken, ohne Prüfen und Wählen, ohne Leitung der Arbeit durch den Verstand bis in das Einzelnste hinein zu bewirken sei, der werfe hier das Buch bei Seite, denn für ihn ist es nicht geschrieben, für ihn wird keins geschrieben werden. Ich werde Ihnen bei Mozart ausführlicher nachweisen, wie sehr und wie überall er reflectirte, selbst auf scheinbare Kleinigkeiten. In dieser Mozart'schen Weise nun reflectiren die Jungen keineswegs zu viel, im Gegentheil viel zu wenig oder sie reflectiren auf Falsches. Wenn man nicht sagen wollte: man reflectirt jetzt zu viel, man muß wieder unbefangen schaffen, wie es die frühern Meister thaten, sondern: man reflectirt jetzt nicht unbefangen, so würde ich unbedingt zustimmen. Die Alten fragten sich einfach: was gefällt? was muß sein? wie wird Das oder Jenes am zweckmäßigsten behandelt, damit der rechte Ausdruck herauskommt und Gefallen bewirkt wird? Sie hatten nur ihre Kunst und das im Auge, was durch dieselbe bewirkt werden kann. Die Neuern dagegen denken daran am wenigsten oder gar nicht; sie gehen von falschen Kunstansichten zu falschen Kunstabsichten. Sie sinnen und reflectiren nicht, wie sie irgend Etwas wahr und schön ausdrücken, sondern wie sie etwas recht Seltsames, noch nicht Dagewesenes zu Wege bringen, womit sie Aufsehen und Lärm in der Welt machen; sie bilden sich ein, die Musik könne politischen Zwecken dienen und reflectiren, wie sie demokratische Musik schaffen können, gleichviel ob sie gut oder schlecht klingt; sie bilden sich ein, die Musik, welche Vergnügen errege, sei etwas zu Gewöhnliches, zu „Leichtes", und wollen den „Weltschmerz" zur Darstellung bringen; sie verschmähen es, die Hörer zu erfreuen und zu rühren, denn sie halten es für die höchste Aufgabe der Kunst, die stürmischen und dämonischen Leidenschaften zu schildern, also die Menschen zu erschüttern, zu zerknirschen, stürmen darum mit allen, ja selbst mit undisciplinirten Massen

von Tönen gegen die Hörer los, und erreichen damit wenigstens so viel, daß sie die Trommelfelle bis zum Zerreißen erschüttern; sie sehen die Einfachheit und Klarheit der Form für Etwas an, das jetzt überwunden sei, und glauben der hohen Bildung der Jetztzeit zu entsprechen, wenn sie ihr die „tiefste", d. h. die dunkelste und unklarste Musik vorlegen; sie bauen sich eigenthümliche ganze Systeme von Zweck und Ziel der Kunst und reflectiren nun, wie Alles recht hübsch in dieses vorhergemachte System einzuschachteln sei; sie halten wohl gar alle bis auf den heutigen Tag erschienenen Tonwerke für verfehlt, bemühen sich die Musik auf ganz neue Wege zu führen, suchen eine „Musik der Zukunft" zu schaffen und reflectiren dann bei ihren Werken, wie sie ja nichts dem Aehnliches bringen, was der alten falschen Musik gleiche; sie schielen dabei nach ganz andern Dingen, die ihren Geist in Banden geschlagen und gefangen haben, so daß sie also keineswegs unbefangen sind.

Dazu kommt leider bei Manchen, daß trotz der Schaffenskraft, die in ihnen liegt, trotz dem rechten Gebrauche des Verstandes bei der Arbeit, das Richtige dennoch nicht zum Vorscheine kommt, weil sie „das Handwerk" nicht genau genug kennen, die technischen Mittel nicht vollständig in der Gewalt haben und also nicht wissen, wie sie das Rechte ausdrücken, wenn sie es auch wirklich fühlen und wollen.

Daß aber bei falschem Reflectiren, bei dem Hinlenken des Verstandes auf Unrichtiges ebenso wenig ein wirkliches Kunstwerk geschaffen werden kann wie bei dem Mangel an genügender Beherrschung des Technischen, bedarf wohl keines Beweises. Es liegen leider Werke beiderlei Art aus jüngster Zeit mehr vor als im Interesse der Kunst zu wünschen ist.

Einundzwanzigster Brief.

Selbststudium und Selbstkritik.

> „Man lieset viel zu viel geringe Sachen, womit man die Zeit verdirbt und wovon man weiter nichts hat. Man sollte eigentlich immer nur Das lesen, was man bewundert, wie ich es in meiner Jugend that“.
>
> Goethe.

Ich habe Ihnen empfohlen, sich alle Journalkritik vom Leibe zu halten, weil Sie aus derselben nicht nur keine Belehrung schöpfen können, sondern von ihr sogar auf Abwege geführt und an Ihrem Talente irre gemacht werden. Aber Belehrung soll der junge Künstler suchen, ein richtiges Urtheil muß er sich erwerben, denn er hat vor Allem zu ergründen, was Wahrheit, was Schönheit ist.

Wo findet er alles Dies?

„Die Untersuchung“, sagt Prof. Kahlert in Breslau, selbst Verfasser einer allgemeinen Aesthetik, „die an Gegebenes sich anschließt und daran zu höheren Lehrsätzen aufsteigt, kommt nicht allein zu Resultaten, die auf festern Grundlagen ruhen (als alle wissenschaftlichen Systeme), sondern sie behält auch eben deswegen den Werth längerer Brauchbarkeit. Ich erinnere nur an Lessings „Laokoon“, der heute noch mit derselben Frische wie 1768 wirkt, weil dort die ästhetischen Grundsätze an bestimmten vorhandenen Kunstwerken entwickelt, davon hergeleitet werden, während unzählige Compendien und Systeme der Aesthetik seit jener Zeit erschienen und in Rauch vergangen sind.

„Die Tonkünstler gleichfalls werden aus ächt kritischer Behandlung der Geschichte ihrer Kunst, aus der Analyse der Persönlichkeit sowohl als einzelner Werke, besonders früherer, nicht mehr lebender, Meister immer doch noch am meisten lernen. Und in dieser Hinsicht sind wir nicht reich an würdigen Arbeiten. Den Einen, die dergleichen versuchen, fehlt theoretische Kenntniß, den Andern geschichtliche, den Dritten philosophische. Es muß Viel beisammen sein, wenn eine solche Arbeit neben und mit dem unsterblichen Werke bestehen soll."

Da stoßen wir schon wieder mit einem Ausspruche zusammen, den man hauptsächlich in den Zeitungen wiederholt finden kann. Ein Mann wie Kahlert verlangt Analyse, während Journalkritiker — ich will nicht an den Fuchs in der Fabel erinnern — im Gegentheil behaupten, die Analyse schmälere den Genuß an Kunstwerken. Sie nennen es „grübeln", wenn Jemand ein Kunstwerk von allen Seiten betrachten, in alle seine Einzelnheiten erkennend eindringen will.

Ich habe Ihnen bereits Otto Jahn's „Mozarts Leben ꝛc." gerühmt. Es ist das Eine, fast das Einzige, auf welches Kahlerts Ausspruch Anwendung leidet. In diesem Buche, dem sich kein zweites an die Seite stellen kann, findet sich eine Fülle der klarsten und wahrsten Gedanken, die ausführlichste, am tiefsten gehende Analyse der Mozart'schen Arbeiten bis in die kleinsten Details hinein, bis zur Bedeutung einzelner Harmonien, weniger Noten ꝛc., ein ächtes und rechtes Verständniß der Musik überhaupt, zugleich aber auch der Beweis, daß dem Verf. die Analyse den Genuß nicht geschmälert, sondern vielmehr gesteigert hat.

In diesem Buche findet man an hundert Stellen und Beispielen die Antwort auf die Frage: was ist Wahrheit in der Musik? — Die treue Nachahmung der Natur der menschlichen Empfindungen, Gefühle und Leidenschaften. Man findet ebenso die beste Antwort auf die Frage: was ist Schönheit in der Musik?

— Die Darstellung dieser naturwahren Nachahmung in künstlerischer, d. h. in faßlicher, einheitlicher, symmetrisch geordneter und überall im Wohlklang der Töne erscheinender Form,

Mit dieser richtigen Erkenntniß erhalten Sie die allein wahre Kritik, die Sie bei dem Studium der Meisterwerke, Ihrer eigenen und fremder Arbeiten anzuwenden haben.

Erweckt z. B. eine Instrumentalmusik keine bestimmte Empfindung in Ihnen — zumal da Sie als Musiker die Tonsprache genau verstehen und ein leicht erregbares Herz haben — so können Sie getrost das Urtheil fällen, daß der Componist entweder selbst nicht gewußt hat, was er ausdrücken wollte, etwas Bestimmtes also auch nicht erwirken konnte, oder daß sein Können hinter dem Wollen zurückgeblieben ist, mit einem Worte, daß sein Werk nicht wahr ist. Wird dagegen in Ihnen wohl eine Stimmung erregt, aber keine befriedigende, keine angenehme, so dürfen Sie sicher sein, daß der Componist zwar vielleicht wahr gewesen ist, aber für die Wahrheit die künstlerische schöne Form nicht fand, daß der Schilderung z. B. die Einheit abgeht, daß es ihr an Mannichfaltigkeit gebricht, daß ungefällige, ohrverletzende Klänge darin sind 2c. 2c.

Können Sie bei Vocalmusik, bei der Oper z. B., die sämmtlichen drei Fragen bejahen: ist die Empfindung überhaupt ausgedrückt, von welcher der Text spricht? Ist sie so ausgedrückt, wie sie gerade diesem Charakter zukommt? Und ist die Empfindung des Charakters auch der Situation, in welcher er sich eben befindet, angemessen ausgedrückt? so ist das Werk ein vollkommen gelungenes, wenn auch tausend Zeitungskritiker das Gegentheil behaupten. Lassen sich nicht alle, sondern nur zwei, läßt sich nur eine oder gar keine der Fragen mit Ja beantworten, so haben Sie ein unvollkommenes Werk vor sich.

Solches Studium fördert auf der Künstlerbahn und stählt das Urtheil gegen alle Zeitungskobolde. Zu solchem Studium aber giebt das Werk von Jahn die trefflichste Anleitung.

Zweiundzwanzigster Brief.

Concert und Publikum.

„Es kommt darauf an, daß man die Bahn zu treffen weiß, welche der Geschmack und das Interesse des Publikums genommen hat."
Goethe.

Die Concerte sind offenbar von dem bedeutendsten Einflusse auf die Kunst im Allgemeinen, auf den Ruf der Componisten, Virtuosen und Sänger theils in Folge der unmittelbaren Aufnahme bei dem Publikum, theils in Folge der Journalberichte, die darüber erscheinen und die gleich Lärmglocken durch das ganze Land hallen, endlich auch auf die Heranbildung des Publikums für die Kunst, auf die Geschmacksrichtung desselben und als Gradmesser seiner Urtheilsfähigkeit.

Es drängt sich darum von selbst die Frage auf, ob die Concerte im Allgemeinen so eingerichtet sind, daß dabei Alles geschieht, was dem Künstler wie der Kunst überhaupt zuträglich und wahrhaft förderlich ist. Leider müssen wir darauf die Antwort geben, welche selbst eine oberflächliche Prüfung darbietet, nämlich, daß dabei Manches nicht so ist, wie es sein sollte.

Schon die äußere Einrichtung läßt bei den allermeisten ungemein viel zu wünschen übrig. Im Orchester stört und peinigt das häßliche Stimmen und Präludiren, das als Vorbereitung auf den versprochenen und erwarteten Kunstgenuß die Ohren zerreißt. Es ist möglich, daß das Stimmen der Instrumente außerhalb des Concertsaales, ungehört von dem Publikum erfolge. Ja, ich möchte

nicht nur das Stimmen und Präludiren aus den Concertsälen verbannen, um einen reinen oder wenigstens reinern Kunstgenuß zu ermöglichen, das Orchester selbst, die Vortragenden, sollten nicht sichtbar sein. Oftmals reißen Kleinigkeiten, die da vorkommen, das ganze Publikum oder doch Einzelne in demselben aus dem Genusse heraus, wenn z. B. einem Geiger eine Saite springt, wenn Einer der Vortragenden eine auffallende Manier an sich hat, wenn ein Posaunenbläser die Backen recht voll nimmt, wenn der Contrabaßspieler sich bis zum Schwitzen abarbeitet ꝛc. Ein Tonwerk macht jedesmal, wie ja leicht zu erproben ist, einen tiefern, reinern Eindruck, wenn eben nur die Töne gehört werden und das Auge sich auf die Ausführenden nicht richten kann. Oft unwillkürlich sieht der Dilettant Einen derselben an, hört dann nothwendig fast ausschließlich auf dessen Instrument und verliert somit das Ganze. Man sondere also das Orchester von dem Concertsaale ab durch ein dichtes Gitterwerk, durch einen leichten Vorhang, oder sonst in einer Weise, welche in akustischer Hinsicht nicht stört.

Andere äußerliche Störungen und zwar von Seiten des Publikums sind das Knarren der Thüren, das zu späte Eintreten Einzelner, namentlich Damen und zwar geputzter Damen, nach denen sich die Lorgnons der Herren, die Blicke der Frauen wenden und die überdies vielleicht nicht sogleich einen Platz finden oder durch den ganzen Saal gehen, um zu ihrem Platze zu gelangen. Der Eindruck eines großen Theiles eines Musikwerkes kann in Folge davon verloren gehen. Deshalb sollte unbedingt während der Aufführung jedes Stückes der Concertsaal geschlossen gehalten und unter keiner Bedingung eine Thür geöffnet werden, bis dasselbe zu Ende gekommen ist.

Eine fernere gewaltsame Zerreißung aller Illusion, eine Vernichtung jedes wahren Kunstgenusses ist das lächerliche und kindische Da-Capo-Rufen, dessen sich ein wahrer Kenner nie und unter keiner Bedingung schuldig macht, weil es das sicherste Kennzeichen

ist, daß der Da-Capo-Rufer weder Kenntniß der Kunst, noch wahres Gefühl für dieselbe besitzt.

Aber bei der Auswahl und der Anordnung der verschiedenen aufzuführenden Stücke selbst vermißt man gar häufig auch einen bestimmten Plan und einen wohlerkannten Kunstzweck. Die Mängel, die sich in dieser Hinsicht zeigen, sind sehr zahlreich.

Vor Allem sind die Concerte meist zu lang; sie bringen zu Viel oder doch zu Vielerlei; es werden Stücke von dem verschiedensten Werthe bunt durcheinander gemischt und man führt dadurch das Publikum über den Werth jedes einzelnen irre. Trinkt doch nicht einmal ein vernünftiger Mensch allerlei Sorten Wein rücksichtslos untereinander, Rheinwein und Grüneberger, Champagner und Burgunder, Meißner und Portwein. Wie viel weniger wird er sich den Kunstgenuß durch ein buntes Allerlei verderben. Das Natürlichste wäre noch eine Steigerung vom Geringern zum Bessern und Besten. Das Beste aber dürfte es sicherlich sein, wenn das Gediegene von dem blos Unterhaltenden scharf abgetrennt würde wie zwei Stücke, Trauer- oder Schauspiel und Lustspiel. Fällt es doch auch keinem vernünftigen Theaterdirector ein, etwa dem „Hamlet" ein Stück wie „das Fest der Handwerker" vorhergehen zu lassen oder etwa einen Act von Schillers Tell geben zu lassen, dann „den Lügner und sein Sohn" einzuschieben ꝛc. Auch sollten Virtuosen nie in einem Concerte auftreten, in welchem gediegene Werke aufgeführt werden sollen. Jeder Virtuos möge Concerte für sich allein geben, denn die allermeisten Virtuosen suchen Bewunderung eben in ihrer Virtuosität, ihre Person ist also die Hauptsache, während in einem Concerte der Genuß an Kunstwerken der Zweck ist. Die Wahl und Anordnung der einzelnen Stücke für ein Concert erfolgt leider meist nach Zufall, nach Laune, Vorurtheil, Gunst, Liebhaberei ꝛc. der Direction oder des Dirigenten. Der Eine liebt den und jenen Componisten oder die Werke desselben nicht, folglich hört das Publikum nichts von ihm. Der Andere ist

in einen andern Componisten vernarrt und führt darum die Werke desselben vorzugsweise und wiederholt vor, ohne zu bedenken, daß das Zuviel dem Componisten eben so nachtheilig ist als das Zuwenig. Manche Componisten werden noch fast allgemein ignorirt: Berlioz, Wagner, Liszt.

Gleiche Bevorzugung und Vernachlässigung zeigt sich bei dem Einstudiren, da man Werke, denen der Dirigent nicht wohl will, die nicht zu seinen Steckenpferden gehören, die von einem Concurrenten herrühren ꝛc., leichtfertig behandelt, andern dagegen, Lieblingswerken der Direction, den größten Fleiß und die äußerste Aufmerksamkeit zuwendet.

Die Stellung eines Werkes in einem Concerte, namentlich eines neuen, ist von wohl zu beachtender Wichtigkeit und je nach der Reihenfolge, die man ihm giebt, kann man ihm schaden, was oftmals unbewußt, bisweilen auch a b s i c h t l i c h geschieht. Setzt man ein Werk an das Ende eines langen Programms, so wird es von dem abgespannten Publikum sehr erklärlicher Weise nicht mit der Gefühlsfrische, nicht einmal mit der äußern Aufmerksamkeit angehört, wie es bei einer andern Stellung wohl geschehen sein würde. Oder man läßt ein Werk, das sich erst Bahn brechen soll, unmittelbar auf ein allbekanntes, allbeliebtes folgen, das, begeistert aufgeführt, Begeisterung unter dem Publikum erregt. Lassen Sie Weber's „Freischütz-Ouvertüre", Beethovens „Leonoren-Ouvertüre" meisterhaft aufgeführt dem neuen Werke eines Unbekannten vorhergehen, und dasselbe tritt natürlich ebenso zurück wie ein Stern im Lichte des Vollmondes. Man erklärt dann das neue Werk für matt, für wirkungslos, andere Concertdirigenten hören, daß es da und da „nichts gemacht" hat, sie halten es gar nicht der Mühe werth, dasselbe auch aufzuführen und der Componist ist vielleicht für immer entmuthigt und unterdrückt, während sein Werk, wenn es v o r den Werken jener Meister gehört worden wäre, vielleicht eine sehr gün-

stige Aufnahme gefunden und somit seinem Componisten den Weg zum Ruhme gebahnt hätte.

Den verschiedenen Gründen, aus denen das Publikum im Allgemeinen die Concerte besucht, will ich hier nicht nachgehen; ich weiß sehr wohl, daß wahre Liebe zur Kunst nur den kleinsten Theil führt, daß Viele dahin gehen, weil es die Mode verlangt, weil sie auch als Kunstfreunde gelten wollen, wenn sie sich auch bei jeder Musik, außer bei Straußschen Walzern, Polkas ꝛc. langweilen; daß Viele ferner den Concertsaal nur betreten, um die verschiedenen Toiletten zu prüfen und in der eignen zu glänzen; daß viele junge Herrn sich da einfinden, weil es eine Gelegenheit so gut als eine andere ist, den Damenflor zu mustern; daß der Concertsaal für Viele ein Rendevouz ist ꝛc. Genug sie sind da und ein ächtes Kunstwerk ergreift am Ende auch die, welche aus andern Zwecken kamen. Jedenfalls würde aber das Verständniß der Musikwerke um ein Bedeutendes gefördert, der Genuß an denselben ein allgemeinerer werden, wenn über die aufzuführenden Stücke eine Erklärung vorausgeschickt würde, wie es C. M. v. Weber einmal ähnlich in Bezug auf die Opern in Dresden versuchte. Es ließe sich sehr wohl mit dem Programm eine Erklärung verbinden, denn das Beste, eine dem Concert vorhergehende Vorlesung, läßt sich schwerlich zur Ausführung bringen. Dagegen könnten die Localblätter, welche nach den Concerten schreiben, viel Gutes wirken, wenn sie vorher berichteten, eine Vorkritik gäben; wie sich von selbst versteht, wenn solche Vorberichte von wirklichen Kennern, von Männern wie C. M. v. Weber ausgingen. Die Vortheile eines solchen Verfahrens liegen auf der Hand, denn das Publikum erhielte tiefere Einsicht in die Kunst, es würde in seinem Urtheile somit sicherer, sein Geschmack würde ein geläuterterer, es würde unabhängig von der feilen Kritik, das unbekannte Talent käme an seine rechte Stelle und es könnte überhaupt das Falsche nicht erhoben, das Rechte nicht erniedriget werden.

Das Publikum ist ja größtentheils unmündig, aber erziehbar und leitbar und hat im Ganzen ein richtiges Gefühl, so daß oft nur Wenig dazu gehören dürfte, dasselbe zu leiten. Ein in strengem Sinne durchgebildetes Publikum, das jederzeit ein richtiges Urtheil gäbe, findet sich für die Musik nirgends, auch in Groß- und Klein-Paris nicht, denn ein jedes läßt sich zunächst durch den Namen des Componisten in seinem Urtheile bestimmen. Leipzig hat eine Ouverture von Bach im Theater ausgepfiffen, weil es nicht wußte, daß sie von dem dort so hoch gefeierten Alten herrührte, den es außerdem auch in jenem Werke durch großen, wenn auch gemachten, Beifall geehrt haben würde. In Paris sind ähnliche Fälle auch vorgekommen und man kann keck behaupten, daß jedes Publikum in die ärgste Verlegenheit kommen würde, wenn man ihm eine Zeit lang alle Musikwerke ohne Namen vorführte. Blos nach dem Anhören eines Werkes ein richtiges Urtheil darüber zu geben, ist nur wenigen Durchgebildeten möglich. Das wahrhaft Gute würde sich allerdings sicherlich am Ende Bahn brechen, auch ohne Namen, aber gar manches Werk gar mancher Componisten, deren Ruf auf Tradition oder auf Coteriewesen beruht, dürfte spurlos vorübergehen, ausgelacht und ausgepfiffen werden, und deshalb wäre es allerdings gut, wenn alle Namen wegblieben und jedes Werk durch den eigenen Werth sich halten müßte. Vertraut z. B. das Directorium der Leipziger Concerte dem so oft gepriesenen Urtheile seines Publikums, so mache es nur einen Winter hindurch den Versuch, nie den Namen eines Componisten zu nennen, und wir werden erfahren, ob es gute Werke erkennt und schlechten die verdiente Behandlung zukommen, ob es aber auch gute durchfallen läßt und schlechte auszeichnet. Sollte es sich nie irren, so wollen wir dieses Publikum mit Freuden als höchsten Gerichtshof in Sachen der Musik anerkennen.

Dreiundzwanzigster Brief.

Pianoforte.

„Das ist der Bildung Fluch, darin wir leben,
Daß ihr das Beste untergeht im Vielen;
Mit jedem Elemente will sie spielen,
Und wagt sich keinem voll dahin zu geben.“

Geibel.

Das Pianoforte ist das rechte und ächte Sinnbild und Emblem unserer Zeit; es charakterisirt die seichte Vielwisserei, die Cultur „die alle Welt beleckt hat“, die aber nichts Rechtes, nichts Rechtes ganz kann, der

„nur Schwaches, Halbes, Einzelnes entsprungen;
denn in sich ganz und einfach ist das Große.“

So kann auch das Pianoforte von Allem Etwas, aber im Ganzen doch nichts Ganzes, Volles.

Ja dieses Instrument, das durch alle Häuser, vom Erd- bis zum Dachgeschosse, klappert und klimpert, wie in einer Fabrikstadt der Webstuhl, charakterisirt unsere Zeit auch noch in dem, daß sie die Zeit des Mechanischen und Fabrikmäßigen ist. Wie das Pianoforte selbst unter allen musikalischen Instrumenten seinem Baue nach der höchste Triumph der Mechanik ist, so hat keines die Musik in solchem Maße mechanisch und seelenlos gemacht als eben das Pianoforte.

Kein Wunder also, daß der Einfluß seiner allgemeinen Herrschaft der verderblichste für die wahre Kunst gewesen ist.

Die blendende Fertigkeit, die der Spieler auf dem Pianoforte zu erlangen vermag, also das überraschende Mechanische; die

Triumphzüge, welche Einzelne wegen dieser mechanischen Fingerfertigkeit hielten und die Goldernten, die ihnen dabei in die Hände fielen, haben die allermeisten Talente jenem Instrumente zugeführt, und ausschließlich bei demselben festgehalten. Diese Talente, die Großes hätten leisten können, mußten sich diesem „Musikteufel" mit Leib und Seele verschreiben, um von ihm zu erhalten, was sie suchten, sie mußten den größten Theil ihrer Zeit geisttödtenden Fingerübungen widmen und darüber die ernstlichen Studien vernachlässigen oder ganz unbeachtet lassen, welche die frühern Meister zu ihren großen Schöpfungen befähigten und denselben die Herrschaft über die Form, die Technik des Schaffens, gaben, wie jene Fingerübungen die Technik des Vortrags geben.

Das Pianoforte componirt überdies selbst, denn die eingeübten Tonphrasen kommen ungerufen, mechanisch, in die Finger und werden dann für eigene Gedanken gehalten. Die ausgebildetere mechanische Fertigkeit, die Fähigkeit schnellere Läufer, weitere, kühnere Sprünge, vollere Griffe, mehrfache gleichzeitige Triller zu machen, geben dazu vielleicht andere Gedankenformen, die man dann für neue Gedanken hält.

Der Sinn für getragene einfache Melodie schwindet allmälig, weil das Pianoforte sie nicht hat. Damit verschwindet z. B. die Sonate, eine ächte Kunstform, denn sie wird von den zudringlichen Mazurkas, Phantasien, Etuden u. s. w. erdrückt.

Die Instrumentationskunst geht verloren, weil die Beschäftigung mit dem Pianoforte keine Zeit zum Studium derselben übrig läßt. Da aber jeder Pianofortevirtuos componiren zu können glaubt und für das Pianoforte wirklich auch kann, glaubt er alles Andere auch zu können. Das Figurenwesen des Pianoforte, das er ausschließlich kennt, trägt er auf andere Instrumente über und bringt damit wirres Untereinanderklingen hervor. Weil die Harmonie auf dem Pianoforte nicht nachklingt, wagen solche dem Pianoforte-Teufel verschriebene Componisten das Unerhörteste, auch

beim Quartet, der Oper ꝛc. Hier aber klingen die Harmonien nach und ihre Composition wird ohrzerreißend. Bei der jetzigen Virtuosenfingerfertigkeit ist der Hörer häufig nicht im Stande, harmonische Mißverhältnisse auf dem Pianoforte zu bemerken; denn da jagen die Noten und Figuren vorüber wie eine fliehende Armee. Wer will darunter eine einzelne Mißgestalt erkennen? Tragen aber solche Componisten ihre Mißachtung der Gesetze des reinen Satzes auf Orchesterwerke über, dann treten ihre Krüppel leider erkennbar genug hervor.

Die Pianofortecomponisten haschen und jagen darum auch immer und ewig nach „neuen Harmonien", weil ihr Instrument sonst Nichts bietet. Sie vergessen ganz und gar, daß Harmonie nichts Anderes ist und sein kann, als die Nachahmung der Gefühle im Menschen, daß der wahre verständige Künstler nicht darauf ausgeht, neue Gefühle und neue Gefühlsmodulationen zu entdecken, sondern die ewig alten und ewig jungen so wahr und schön als möglich darzustellen, daß ferner nicht blos und nicht immer rasende Leidenschaften durch das Menschenherz wüthen, sondern auch ruhige einfache Gefühle da wohnen und durch Anregung dieser mit den einfachsten Harmonien Großes und Mächtiges gewirkt werden kann. Denken Sie an Webers „Durch die Wälder, durch die Auen ꝛc." Da finden Sie die allergewöhnlichsten Harmonien und doch welchen Ausdruck, welche Erregungsmacht!

Weil solche Clavierhelden die schöne klare Form nicht in ihre Gewalt bekommen können, erklären sie dieselbe bald für unwesentlich, bald suchen sie neue Formen und bemühen sich dann das Neue der Form als das Wesentliche in der Kunst darzustellen.

Sehen sie ihren bunten Claviergraus gedruckt, den mehr ihre Fingermechanik geschaffen hat als Kenntniß der Kunst und klares Bewußtsein, in dem man Alles finden kann, nur keine Seele, so halten sie sich für große geniale Componisten und diese Einbildung treibt sie, ihr Genie in allen Zweigen leuchten zu lassen. Da haben

Sie die Erklärung, warum die Clavierhelden und Pianofortecomponisten sich an die Composition von Opern, Symphonien u. s. w. wagen. Sie halten die Kunst der Composition für ein Nebenher der Virtuosität und meinen, sie brauchten die fingergewandte Hand nur auszustrecken, um die schönsten reifen Früchte zu pflücken.

Nimmt dann das Publikum nach Recht und Gerechtigkeit solche Arbeiten kalt auf, in denen es Wahrheit, Charakter, Melodie sucht, nicht instrumentirte Etuden und Phantasien, so halten die Schöpfer derselben sich für verkannte Genies — für Genies natürlich immer — die nur eine spätere Zukunft begreifen und würdigen könne. Sie verachten das gegenwärtige Publikum, dasselbe, um dessen Gunst sie auf dem Pianoforte in jeder Weise, selbst durch Aeußerlichkeiten, buhlen.

Als das Pianoforte noch Clavier hieß und war, blühete die wahre Kunst; mit ersterem kam die Kunstverirrung. Kein großer Componist war ein großer Virtuos und kein großer Virtuos wird ein großer Componist. Mozart ist nicht zu rechnen, denn das, womit er in seiner Zeit Bewunderung erregte, belächelt jetzt jeder Anfänger. Weber, Mendelssohn und Andere, die ausgezeichnete Pianofortespieler waren, wollten nie als Virtuosen glänzen. Ihnen war das Spiel Mittel zum Zweck, nicht selbst Zweck.

Aber es gefallen doch die wilden Pianofortesachen denen, die sie spielen können? Allerdings, ihnen wohl, aber leider den Hörern nicht. Und die Erklärung? Die Freude, die sie empfinden, gilt nicht dem Musikstücke, sondern dem Siege über die überwundenen Schwierigkeiten.

Vierundzwanzigster Brief.

Virtuosen und Virtuosität.

Was drüber ist, ist vom Uebel.

In einem vorhergehenden Briefe habe ich bereits gesagt, die Virtuosen sollten Concerte für sich allein geben, denn wenn ein sogenannter Virtuos, der nicht zu den ausgezeichnetsten gehört, zwischen gediegenen Instrumentalwerken auftritt, langweilt er wie jede Mittelmäßigkeit und stumpft damit die Hörer für den Genuß des ächten Kunstwerks ab. Ist er dagegen Einer der ersten unter den Virtuosen, so stört er das Concert noch mehr, denn in Erwartung des Außerordentlichen, dem man entgegensieht, aus Neugierde auf die Persönlichkeit des Gefeierten, achten die Wenigsten auf die seinem Auftreten vorhergehenden Musikstücke, die darum meist spurlos verklingen. Und ist der Vortrag des Virtuosen zu Ende, so sind die Hörer so erregt, daß auch die noch nachfolgenden Stücke unbeachtet bleiben oder doch viel von ihrer sonstigen Wirkung verlieren.

Ersteres gilt in unserer Zeit, da die Virtuosen, welche mit ihrer seltenen Fertigkeit auch Virtuosen im Ausdruck sind, sehr selten erscheinen, wie z. B. Paganini, die Milanollos u. s. w. Die meisten unserer modernen Virtuosen haben eben nur Fertigkeit, zeichnen sich durch Gelenkigkeit ihrer Finger u. s. w. aus und erregen damit Bewunderung; sie sind nichts als eine Art Equilibristen. Allerdings ist Bewunderung auch ein Genuß, sonst würden alle Equilibristen und also auch alle Virtuosen sich vergeblich bemühen, das Publikum anzulocken und auszubeuten; aber ein solcher Bewunderungsgenuß ist kein Kunstgenuß und darum gehören Virtuosen, die

nur auf Bewunderung ausgehen, nicht in ein Concert, in welchem man Genuß an Kunstwerken sucht.

Bei der ungeheuern Fertigkeit, zu der es in unseren Zeiten Viele gebracht haben, ist nun freilich selbst das Außerordentliche zu etwas Gewöhnlichem geworden und das Publikum hört auf zu bewundern, sobald nicht alles Dagewesene durch eine neue Erscheinung überboten wird oder zu der seltenen Fertigkeit Ausdrucksvirtuosität tritt. Diese aber kann nicht erlernt werden, wenigstens nicht in dem Maße wie die mechanische Fertigkeit; sie setzt ein reiches Gemüth und eindringlichen Verstand voraus. Darum werden auch solche Virtuosen stets eine sehr wohlthuende Erscheinung bleiben, denn wenn man gegen das Virtuosenthum spricht, sind immer nur die gemeint, welche mit der erlangten Fertigkeit Mißbrauch treiben, d. h. dieselbe zur Hauptsache machen und alles Uebrige darüber vernachlässigen. Die Virtuosität an sich, die Steigerung der Fertigkeit, ist ja stets ein Vortheil, so lange sie als Mittel zum Zwecke, den Ausdruck eines Musikwerks mehr herauszuheben, dient, nicht aber selbst zum Zwecke gemacht wird. Leider wird selbst die falsche Virtuosität nie untergehen, denn wenn sie auch in einer Generation einmal in den Hintergrund tritt, wie gerade in unserer Zeit, nachdem sie eine große Rolle gespielt und das Publikum abgestumpft hat, so bleibt eben diese Generation nicht; sie weicht Nachkommenden und auf diese, welche wieder mit frischer Bewunderungslust herantreten, werden falsche Virtuosen von Neuem denselben Eindruck machen wie andere auf ihre Väter, bis auch sie wiederum übersättigt sind. Wenn wir, wie es jetzt häufig geschieht, sagen: die Zeit des Virtuosenthums sei vorüber, so tragen wir unsere Stimmung unberechtigter Weise auch auf unsere Nachkommen über; für uns ist das bisherige Virtuosenthum allerdings vorüber, denn auf uns, die wir übersättigt sind von ihm, macht es keinen Eindruck mehr.

Am nachtheiligsten für die Kunst überhaupt hat das Virtuo-

senthum der Pianofortehelden gewirkt, wie ich Ihnen in dem Briefe über das Pianoforte auseinandergesetzt habe. Dieses ganze Virtuosentreiben begreift sich jetzt kaum, namentlich wenn man bedenkt, daß sie die Mangelhaftigkeit ihres Instrumentes dadurch eigentlich in das hellste Licht setzten, daß sie Concerte mit vollem Orchester vortrugen, denn sehr selten läßt sich das Pianoforte künstlerisch mit dem Orchester verbinden; es kommt zumeist Klapperei gegen das letztere heraus und es tritt gegen die Streich- und Blasinstrumente weit zurück.

Leider glauben fast alle Virtuosen auch Componisten zu sein. Ich behaupte aber, wer ein Componist werden will, darf kein Virtuos werden wollen. Die Erklärung giebt sich von selbst. Um Virtuosenfertigkeit zu erlangen, die jetzt so hoch gestiegen ist, daß ein noch Weitergehen kaum möglich erscheint, muß alle Zeit den Uebungen gewidmet werden, so daß keine Zeit für ernstere Studien bleibt. Für Beides zugleich reicht ein Menschenleben nicht mehr aus. Anders war es zu Mozarts Zeiten.

Wenige unter den Neuern haben die Virtuosität mit der Composition in edlerer Weise verbunden als C. M. von Weber. Er schrieb bekanntlich nicht nur für das Pianoforte vortreffliche Sachen, sondern auch für viele andere Instrumente, die er stets in ihrem Charakter ausdrucksvoll hervortreten ließ.

Das moderne Virtuosenthum, namentlich das Pianofortevirtuosenthum, hat nicht nur auf das ganze Musikleben, sondern auch auf die Gesellschaft im Allgemeinen einen wohl noch nie recht beachteten großen — nachtheiligen Einfluß gehabt. Die Musik ist in die Erziehung, namentlich des weiblichen Geschlechts, aufgenommen worden, aber in einer Weise, daß man aus Allen Virtuosen zu bilden sucht und das Pianoforte vorzugsweise pflegt, wie den Gesang in eben so verkehrter Weise. Die Folge davon ist, daß die Musik, die Himmelstochter, gemißbraucht und herabgewürdigt wird, der Eitelkeit und Prahlerei zu dienen, namentlich bei Damen. Die

wenigsten scheuen davor zurück, sich in Gesellschaft an das Piano zu setzen und irgend eine „Phantasie" so gut oder schlecht als möglich herunter zu spielen. Das findet sich weit weniger bei Herrn, die sich der Musik nicht ausschließlich widmen. Ebenso ist es mit dem Singen. Manches sonst bescheidene Mädchen, das eine „gute Erziehung" genossen hat, wagt sich an die erste beste Bravourarie, welche die Kräfte einer Sonntag ꝛc. zu richtigem Vortrage verlangt. Sie kann sie nicht so singen, wie es erforderlich wäre, eben weil sie keine Sängerin von Profession ist; sie zerreißt also das Musikstück und die Ohren der Zuhörer, wird aber doch der Etikette gemäß beklatscht und becomplimentirt. So ist fast jedes „gebildete" Mädchen „musikalisch" d. h. sie kann auf dem Pianoforte klimpern und — singen. Wir lieben den Gesang bei jeder Dame, aber nur wenn sie singt was ihr zukommt, wenn sie beim Einfachen bleibt und nicht Virtuosin sein will.

Wir billigen es ganz, daß Musik in den Kreis der Unterrichtsgegenstände aufgenommen werde, aber — man gebe den jungen Leuten Unterricht in den Elementen der Musik, man lehre sie was Musik sein soll und kann, verbreite richtige Ansichten über die Kunst und bringe es womöglich dahin, daß jeder Gebildete Musik lesen, von seiner Stimme oder irgend einem Instrumente Gebrauch machen könne — nicht blos von dem Pianoforte — und Alle werden der Kunst mit mehr und wahrerer Liebe zugethan sein, sie werden größern Genuß haben als bei dem jetzigen Streben: nur Virtuosen zu bilden, durch das den jungen Leuten wegen der zum Virtuosenthum erforderlichen geisttödtenden Uebungen die Lust benommen wird. Wollte man nicht zu Viel erreichen, würde man weit Mehr erlangen.

Darin war es sonst anders und besser und die Leute hatten darum bei mehr Einfachheit weit höheren Genuß von der Kunst. Fast alle Gebildeten verstanden die Laute zu spielen — ein besseres Instrument als unsere dürre Guitarre. In den meisten Häusern

befanden sich Streichinstrumente von verschiedenem Ton und wenn sie zusammen gespielt wurden, was Viele verstanden, weil die Ansprüche nicht groß waren, gab es mehr Wohlklang als unsere Pianoforteklimperei und mehr Genuß, denn man sah auf den Ausdruck mehr als auf virtuosenartige Fertigkeit. Also weg mit dem Virtuosenthum vor Allem in den Familien, in den Erziehungsanstalten ꝛc.

Fünfundzwanzigster Brief.

Die Sänger und die Sängerinnen.

Aus ganzer Seele singt!
Achim v. Arnim.

Unter den vierzig Millionen Singinstrumenten in Deutschland, die man Kehlen nennt und die immer vorhanden sind, befinden sich äußerst wenige, welche so gut gebaut sind, daß sich angenehme Töne mit denselben erzeugen lassen oder daß mit ihnen wirklich gesungen werden kann. Unter diesen wenigen Besitzern guter Singekehlen befindet sich wiederum selten Einer, der wahrhaft künstlerisch, wirklich schön zu singen versteht. Die Meisten sind der Manierirtheit verfallen und verunstalten durch ihren Vortrag die Werke der Componisten. Gar Vielen sieht man gleich bei ihrem Auftreten an, daß sie gar Nichts weiter sagen und beweisen wollen als: jetzt paßt einmal auf, wie wenig Verstand, wie geringe musikalische Bildung ich habe, wie wenig dazu gehört euch zu verplüffen und wie eitel ich darum bin.

Die Zahl der Sängersünden ist groß, wie sich ergeben wird, wenn wir die hauptsächlichsten hier nebeneinander stellen.

Den Reigen führt jetzt das Tremoliren, denn höchst selten kann man in unsern Tagen einen gesunden, straffen, reinen Ton hören. Die meisten Sänger und Sängerinnen sind in den unbegreiflichen Irrthum verfallen, ein zitternder Ton, gleich dem, welchen eine alte, matte Kehle hervorbringt, sei schön und vor Allem wirkungsvoll. Obwohl nun das ganze Publikum und die gesammte

urtheilsfähige Kritik gegen diese Mißhandlung der Stimme des Singenden und des Ohres der Hörer sich erklärt, wird doch immer forttremolirt, denn gegen Einbildung kämpft die ganze Welt vergebens. Kommt einmal ein Sänger später zu der Ueberzeugung, daß die Tremolirmanier Unnatur, also unschön ist, so hat er die Stimme bereits so verdorben und verwöhnt, daß er gar nicht mehr natürlich singen kann und er bleibt darum ein Opfer seiner Verblendung oder des Unverstandes seines Lehrers, denn es giebt allerdings sogenannte Gesangslehrer, berühmte sogar, welche das Tremoliren für schön erklären.

Dieser Manier oder vielmehr Manie folgt die Verzierungssucht, über welche sich ein Ungenannter vor zwanzig Jahren schon in der „Allg. musik. Ztg." aussprach: sogenannte Verzierungen können alle Sänger machen, wenige aber verstehen es dieselben am rechten Orte oder in der rechten Weise anzubringen. Hört man (was man sehr oft hören kann) einen Triller Romeos an Julias Sarge, einen zierlichen Mordent an der Leiche des Comthurs, so vernichten dieselben jede Illusion und man hört nicht mehr Romeo, nicht Donna Anna, sondern nur die eiteln, gedankenlosen Sängerinnen So und So. Es ist freilich längst bekannt, daß die Sänger Alles besser wissen als die Componisten. Erst durch Schnörkel kommt ja, meinen sie, der rechte Reiz in die Melodien und hat der Componist seine Melodien mit Schnörkeln schon reich, ja überreich beladen, wie die Italiener, Rossini ꝛc., so muß das Geschnörkel noch immer mehr verschnörkelt werden, denn nach der Meinung solcher Sänger und Sängerinnen ist nicht das Einfache, ist nur der Schnörkel schön; je verzerrter also der Schnörkelgesang, um so schöner, und der allerverzerrteste der allerschönste.

Jedermann hat es gewiß einmal selbst empfunden und angehört, welch freudiges Ah! durch das ganze Publikum läuft, wenn aus einem Musikstücke plötzlich eine einfache, schöne Melodie, wie aus verschlungenen Arabesken ein freundliches Kindergesicht hervortritt.

Ich weiß recht wohl, daß auch Veränderungen dagewesener musikalischer Gedanken unter die Reize der Tonkunst gehören, aber achte doch Jeder auf sich selbst. Werden in einer schönen, einfachen, ausdrucksvollen Melodie, z. B. „durch die Wälder, durch die Auen" oder in irgend einer andern, nur einige Noten verändert, so ändert sich eben auch der Ausdruck und die Wirkung, und der Genuß des Hörers wird in muthwilliger oder unverständiger Weise gestört.

Niemandem fällt es ein, Schillers Verse, Shakespeares Ausdrucksweise rc. verbessern zu wollen und der Schauspieler, der dies in ähnlicher Art versuchte, wie es die Sänger täglich mit den Werken der Tonmeister thun, würde nicht etwa blos ausgelacht, sondern, und mit Recht, unter einem Sturme von Unwillen von der Bühne getrieben werden. Wollte sich Jemand unterfangen, Tizians, Rafaels rc. Meisterwerke zu beklexen, angeblich um ihre Wirkung zu erhöhen, so würde man über Vandalismus schreien und den Verkünstler — unschädlich machen. Die Melodien eines Mozart, eines Weber aber darf jede unverständige, eitele Närrin von Sängerin maltraitiren, ohne daß sie empfindlich zurechtgewiesen wird. Ja es giebt ebenso unverständige Hörer, welche solche sündhafte Verhunzung eines Meisterwerkes bejubeln.

Zu den sogenannten Verzierungen gehören auch die Cadenzen, ebenfalls eine Geschmacklosigkeit und Unnatur, die indeß mehr den Componisten zur Last zu legen sind als den Sängern, weil sie von jenen vorgeschrieben werden. Eine Cadenz ist meiner Meinung nach gleichsam ein Wegweiser, der von dem Pfade der Kunst hinwegzeigt. Der Componist fühlt, daß er etwas Ungehöriges thun will und sagt gleichsam: wir wollen hier bei Seite gehen, da können wir ungestört und ohne Schaden unsere Dummheiten und Albernheiten treiben.

Eine andere Sünde der Sänger ist die verzerrte Aus-

sprache. Wollte ein Schauspieler vor dem Publikum so reden, daß von zehn Worten, die er spräche, nur zwei verständlich wären, daß man also nicht verstände, was er sagt; wollte er einzelne Wörter überdies verrenken, zerreißen, mit andern Vocalen und Consonanten versetzen und somit verunstalten, wollte er z. B. statt Liebe Li—hiebe, statt zweifeln zä—weifeln, statt und urd oder uld sagen, so würde man ihn auslachen und auspfeifen. Von den Sängern läßt man sich dergleichen in Deutschland gefallen, ja man glaubt sogar, es müsse so, es könne nicht anders sein. Wurde es doch von dem französischen Sänger Roger in Berlin ꝛc. als eine Merkwürdigkeit, die Bewunderung erregen müßte, erzählt, er singe nicht blos deutsche Worte, sondern er singe sie vollkommen richtig und vollkommen verständlich. Freilich ein französisches, ein italienisches Publikum würde selbst die Primadonna, und wäre sie die größte Sängerin, von der Bühne treiben, wenn sie die Sprache so verhunzte, wie es unsere Sänger vor unserm zu geduldigen Publikum alle Tage thun. Ist mir es doch vorgekommen, daß ein „Massaniello" sang: zu den Waf—fe..l..n! und das Publikum schämte sich nicht, nicht zu lachen, nicht zu pfeifen.

Freilich hat für diesen Unsinn mancher Sänger, sogar mancher Gesangslehrer eine sogenannte Entschuldigung. Sie behaupten, das n störe die Fülle des Tones und müsse darum dem l oder r genähert werden. Wäre der Uebelstand wirklich vorhanden, so wird er schwerlich durch eine Lächerlichkeit — um es so mild als möglich auszudrücken — verbessert.

Es kommen aber noch mehr Sünden.

Die erste Regel einer verständigen Gesangslehre ist offenbar die gleichmäßige Ausbildung der verschiedenen Stimmregister, damit alle Töne eines Sängers einen möglichst gleichmäßigen Klang erhalten, also sofort als einer Stimme angehörig erscheinen, nicht als kämen sie aus drei oder vier verschiedenen Kehlen. In diesem Punkte ist in unsern Tagen namentlich unter den Sän-

gerinnen eine wahre Barbarei eingerissen. Manche haben in ihrem tiefsten Register eine so bedeutende Stärke und Fülle, daß die Klänge aus einer Mannesbrust hervor zu kommen scheinen. Darauf bilden sie sich nun gar viel ein, denn sie steigen nicht nur so oft als nur irgend möglich in die Tiefe hinunter, sondern strengen sich überdies an, die Töne bis zur Rauhigkeit stark hervorzupressen, ja um den Uebergang aus den höhern weichern Lagen recht grell auffallend zu machen, lassen sie ein förmliches Klappen dabei hören. Was solche Sängerinnen sich auch einbilden mögen, sie bewirken mit dergleichen Gesang bei den Hörern nichts als das Gefühl der Verwunderung, wie doch aus einer Mädchenbrust solche Mannestöne kommen können. Ein verständiger Gesanglehrer nennt dies das „Gassenjungenregister".

Bei Andern zeigt sich das entgegengesetzte Extrem; sie sind in ihre höchsten Töne verliebt, klettern an den unpassendsten Stellen da hinauf und oben herum und bedenken nicht, daß sie mit den dünnen scharfen spitzen Tönen das Ohr und das Gefühl des Hörers zerschneiden.

Noch Andere hören überhaupt den Klang ihrer Stimme so gern, daß sie namentlich in den Recitativen auf den meisten Tönen selbstgefällig und so lange sich wiegen, als nur der Athem aushalten will, gleichviel ob der leidenschaftlich hineilende Ausdruck dagegen protestirt und das peinlich zurückgehaltene Gefühl des Hörers weiter, weiter verlangt. Sie können damit nie und nimmer einen musikalischen Ausdruck hervorbringen; man hört nur immer die Sängerin sagen: hört Ihr, welche herrliche Stimme ich habe? bewundert mich doch!

Ueber das sehr allgemeine Sündigen gegen das Tempo sagt der obenerwähnte Unbekannte:

Das Tempo, das Zeitmaß ist eine der Hauptbedingungen der Wirkungsfähigkeit der Musik. Die Vögel singen auch, aber ihr Gesang ist keine Kunst, weil derselbe kein regelmäßiges rhythmisches

Element erkennen läßt. Das Tempo streng festzuhalten ist deshalb auch ein Haupterforderniß bei der Ausführung irgend eines Musikstückes. Bei Symphonien, Chören 2c. wird ein Wanken im Tempo so sorgsam als möglich vermieden und, wenn es erscheint, als der Wirkung schadend gerügt. Ein gutes Tanzmusikstück ist ohne strenges Festhalten des Tempos gar nicht zu denken und eine ganze große Tänzerreihe kann durch einige unsichere wankende Tacte aus ihrem Genusse herausgerissen werden. Ein Wanken im Tempo bei einem Marsche bringt ein ganzes Regiment aus dem richtigen Gange. Die besten Virtuosen zeichneten und zeichnen sich dadurch aus, daß sie im Allgemeinen streng im Tempo spielen und nur in besondern Fällen ausnahmsweise ein wenig davon abweichen, wenn eine besondere Gefühlsnüaneirung es gebietet.

Warum soll es nun den Sängern erlaubt sein, im Tempo und Tact nur ausnahmsweise zu bleiben, in der Regel aber tempo- und tactlos zu singen? Warum dürfen sie allein das Tempo jeden Augenblick verrücken und warum ihren Gesang oftmals ganze Stücke hindurch ein Achtel oder ein Viertel hinter dem Orchester nachziehen wie eine Schleppe? Glauben Sie die Wirkung einer Melodie, die streng im Tempo zu halten ist, zu erhöhen, wenn sie ihre Stimme wie trunken durch dieselbe taumeln, bald anhalten, bald vorwärtsschießen lassen? Das Orchester theilt dabei seine Begleitungstacte zu jenem rhythmischen Mischmasch so gut als möglich ein, es schießt mit ihm vorwärts, es hält mit ihm an, schweigt wohl gar einen ganzen Tact, kurz es wankt und taumelt mit dem Taumelnden und das nennt man — gefühlvoll vortragen! Die Sänger meinen, in solcher Weise hauchten sie den Melodien des kalten Componisten erst Leben ein.

Wie und was unsere Sängerinnen sind, ersieht man am besten in Concerten und zwar aus der Wahl der Stücke, die sie vortragen und aus der Art, wie es geschieht. Sie wählen vorzugsweise Stücke, in denen sie ihre „Schule" zeigen können, Paradepferde,

auf denen sie ihre Kunststücke vormachen. Sie singen nicht, um durch den Gesang auf das Gefühl zu wirken, einen Kunstgenuß hervorzubringen, sondern um eine Probe von ihrer Kehlfertigkeit abzulegen. Wählen sie ja einmal eine ausdrucksvolle, einfache Arie, so behängen sie dieselbe mit ihren schon gerühmten Verbrämungen. Sie gleichen den Wilden, nach deren Ansicht der liebe Gott das Menschengesicht nicht schön genug erschaffen kann, weshalb sie mit ihrer bessern Einsicht zu Hilfe kommen müssen. Sie bemalen dasselbe darum schwarz, grün, blau ꝛc.

Hat Einer eine starke Stimme, so ergreift er jede Gelegenheit zum Schreien und bietet sich ihm keine dar, so macht er sich eine. Daher die vielen falschen Accente, das Umwandeln sanfter Stellen in stark leidenschaftliche ꝛc.

Um das Maß des Unsinns voll zu machen, singen unsere deutschen Sänger am liebsten italienische Texte. Wollte Einer eine Arie blos nach den fünf Vocalen singen, würde man ihm die Mißachtung des Publikums gewaltig übelnehmen. Ist aber das Singen in fremder Sprache etwas Anderes? Ist es etwas Anderes als wenn Einer ein russisches, hebräisches oder meinetwegen italienisches Gedicht deutschen Hörern vordeclamiren wollte? Das Publikum, das deutsche, läßt sich Alles bieten und — applaudirt doch!

Ach und erst auf der Bühne! Da findet man nicht Menschendarstellung, sondern Sängerausstellung. Alle Sängersünden kommen da mit schlechtem Spiel zusammen, aber davon trägt die Schuld einzig das Publikum; pfiffe es unbarmherzig jede linkische Bewegung, jeden unwahren Ausdruck, jede Ungezogenheit und Dummheit unerbittlich aus, so würde es bald anders werden.

Sechsundzwanzigster Brief.

Autoritäten.

Jeder Vorangehende findet Nachfolger.

Kaum in einer andern Kunst macht sich der Einfluß Einzelner — Mächtiger und Künstler — so auffallend und stark nachwirkend geltend als in der Musik. Es ist bekannt genug, daß z. B. ein Fürst persönlich die sogenannte deutsche Musik nicht mag, weil er die einschmeichelnde, süße italienische vorzieht. Es werden demnach soweit sein Einfluß reicht nur italienische und etwa französische Opern aufgeführt; das Publikum, das nichts Anderes hört, gewöhnt sich an die Tändeleien, findet endlich auch Geschmack daran oder stellt sie ohne Kenntniß über andere gediegenere, weil es glaubt, da, von wo der Anstoß ausgeht, werde man die Sache am besten verstehen. Auch Beispiele vom Gegentheil sind bekannt. An andern Orten geben die Theaterdirectoren und die Concertdirigenten den Ton an; was ihnen persönlich gefällt, kommt ausschließlich vor das Publikum, das allmälig in denselben Geschmack eingeführt wird oder doch auf Treu und Glauben das, was ihm vorgetragen wird, für das Beste annimmt, weil es eben von denen, von welchen die Wahl abhängt, den besten Geschmack erwartet, wenn es sich auch keinen bestimmten Grund dafür angeben kann. So hat in Leipzig offenbar Mendelssohn sehr mächtig auf die Geschmacksrichtung in Bezug auf die Musik eingewirkt. Leipzig übt nun fortwährend seinerseits, auch nach Mendelssohns Tod, als Autorität Einfluß aus. Wir wissen, daß manche Fürsten das Ballet vor Allem lieben, daß

deshalb vorzugsweise Balletmusik in ihren Theatern zu hören ist und das Publikum selbst mit Balletmusikliebhaber wird.

Alles dies ist nichts Neues; es war von jeher so und wird immer so bleiben, denn in Allem folgt ja der große Hause dem Wege, auf dem irgend Jemand vorangeht. Die Menge allein hat nie den Muth, selbständig etwas zu unternehmen, sie thut eben nur nach, was Andere, Hervorragende, ihr vorthun. Das ist im Guten und im Schlimmen so. Jede Kunst, jede Wissenschaft ist durch Einzelne vorwärts oder rückwärts gebracht, ja die ganze Bildung des Menschengeschlechtes ist durch Einzelne — allmälig — gemacht worden.

In Bezug auf die Kunst sind natürlich die Autoritäten ersten Ranges die großen Künstler, die irgend einen Schritt vorwärts gethan und somit ihre Kunst gefördert haben, in der Musik Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven.

Gluck zeigte den Weg, den die Oper nehmen müsse, wenn sie der Natur, der Wahrheit des Ausdruckes, näher gebracht werden solle. Sein Einfluß hat aber auch bis auf die neueste Zeit herab, selbst auf die begabtesten Componisten, gewirkt, welche in ihren Werken der Wahrheit neben der Schönheit zustrebten. Mozart, Beethoven, Weber, Cherubini, Mehul ꝛc. sind dieser Autorität gefolgt und mit Recht, aber nicht blindlings, nie ohne eigene Prüfung. Sie ahmten nur das nach, was ihnen wirklich nachahmenswerth erschien. Da, wo Gluck ihrer besseren Ansicht zu Folge zu weit gegangen war, wie in der zu großen Beschränkung der Form, oder wo er zurückgeblieben, wie in der Technik, in der Instrumentation, gingen sie selbständig ihren eigenen Weg.

Eine solche Einwirkung einer Autorität ist auch die allein wünschenswerthe, eine solche Nachahmung eines Vorausgehenden die allein zu rechtfertigende und zu empfehlende, denn nur in solcher Weise wird der Kunst wahrhaft genützt.

Leider ist eine solche prüfende Nachahmung die seltnere, weil schwierigere, da sie nicht allein eine vollständige Beherrschung der

Kunst, sondern auch eigene Schaffenskraft, scharfen Verstand und nicht selten Selbstverläugnung voraussetzt. Weit häufiger findet man die blinde Nachahmung, weil sie leichter ist. Und diese blinde Nachahmung, die immer gedankenlos erfolgt, trifft oftmals nicht einmal das Gute der Autorität, sondern Eigenheiten und Schwächen derselben, weil diese leicht erkennbar vorliegen, oder wenn das Gute, das Vorzügliche nachgeahmt wird, geschieht es nicht immer am gehörigen Orte und in gehörigem Maße. Gar Vieles was gut ist wird durch die Steigerung nicht besser, sondern eben durch Uebertreibung falsch und fehlerhaft.

Die blinde Nachahmung, ohne Selbstprüfung, selbst großer Meister und an sich trefflicher Dinge ist die verderblichste, sie kann die Kunst auf lange Zeit aufhalten oder gar zurückbringen, wenn einmal in einer gewissen Periode das Volk der Nachahmer allein die Herrschaft hat und kein selbständiges oder doch kein prüfendes Talent erscheint.

So ist Mozarts Instrumentation in der Oper und seine selbständige Stimmenbehandlung durch manchen Nachfolger übertrieben worden, so daß sie den Ausdruck des Gesanges nicht mehr unterstützt, sondern denselben ganz und gar verdrängt und unterdrückt. Man hat die Melodie für den Sänger vernachlässigt, weil man wohl Mozarts kunstvolle Behandlung des Orchesters sah, aber darüber nicht beachtete, wie sehr er gleichzeitig die ausdrucksvolle und singbare Melodie gepflegt. Das, was er mit feinem Sinn und gewissenhafter Prüfung erwog und abmaß, Melodie und Accompagnement, das rissen ungeschickte Nachahmer auseinander, weil sie ihn und seine Werke nur halb verstanden. Statt dem Sänger die Hauptzeichnung der Melodie zu übertragen, wie es Mozart stets gethan, gaben sie ihm oft nur eine unbedeutende Nebenstimme.

So hat der große Mozart dadurch, freilich ohne seine Schuld, nachtheilig auf die Kunst gewirkt, weil seine blinden Nachahmer einen Theil seines Wesens verkannten. Er hat die spätere Ver-

schwendung der Instrumentationsmittel veranlaßt, und wie groß der Nachtheil davon für die Kunst gewesen und noch ist, habe ich schon an andern Orten hervorgehoben. Gleiche Nachtheile hat Beethoven gebracht und ich verweise Sie auf den Brief über ihn.

Einen noch weit nachtheiligeren Einfluß auf die Kunst haben in neuerer Zeit Mendelssohn und Schumann geübt. Man kann wohl dreist behaupten, daß unter allen Componisten keine in ihren eigenthümlichen Gedanken so unmittelbar nachgeahmt worden sind wie diese Beiden.

Ich würde jedem Lernenden, jedem jungen Künstler rathen, so lange bis er sich zur Selbständigkeit herausgearbeitet hat, die Werke der beiden zuletztgenannten Componisten gar nicht kennen zu lernen. Sie verlieren dabei Nichts, weil sie weder neue Kunstmaximen gefunden noch ältere in besonders empfehlenswerther Weise ausgeprägt, dagegen einzelne ächte verletzt haben, z. B. die Lehre von der einfachen, klaren Form, und endlich weil gerade diese Verletzungen für das ihnen Eigenthümliche, für etwas Neues, für Fortschritt der Kunst gehalten werden.

Studiren Sie nur die früheren wirklich großen Meister, denn in diesen finden Sie alle ächten Kunstmaximen und Sie finden dieselben am schönsten ausgeprägt. Haben Sie damit einen festen Grund gelegt, haben Sie sich Selbständigkeit erworben, dann prüfen und studiren Sie auch Mendelssohns, auch Schumanns, auch Wagners Werke, denn Sie werden dann gegen etwaige Verführung und somit gegen blinde Nachahmung gesichert sein.

Darin, daß so manche Jüngere jetzt nur Mendelssohn, nur Schumann, nur Wagner oder doch vorzugsweise vornehmen, weil sie — Mode sind, liegt eine Hauptursache dessen, was man Abnahme der eigenthümlichen Schaffenskraft nennt, liegt eine Hauptursache des — Verfalls der Musik.

Siebenundzwanzigster Brief.

Die Bachmanie.

Iurant in verba magistri.

Wie fast in jeder Wissenschaft und Kunst, so zeigt sich auch in der Musik die eigenthümliche Erscheinung, daß einzelne Aeltere überschätzt, als Halbgötter verehrt werden und daß ihre fanatischen Anbeter jeden Zweifel an der fehlerlosen Vortrefflichkeit als Atheisterei brandmarken und verfolgen. Die hagern überlangen Gestalten und dürren Beine der Figuren auf Albrecht Dürers Gemälden werden heute noch von Manchen als ideale Schönheiten gepriesen und der sonst hochverdiente alte deutsche Meister wird hoch über Neuere gestellt, die der Natur treuer bleiben. Eben solche Abgötterei treibt man mit Shakespeare. Man begnügt sich nicht diesen Riesengeist zu bewundern, wo er es verdient, man lästert ihn, ohne es zu ahnen, indem man ihm Schwächen und Auswüchse, die nur seiner Zeit und deren Sitten angehören, ebenfalls als anstaunenswerthe Zeichen und Beweise seines Genies anlügt und sie unserer Zeit, ja jeder Zeit als maßgebend anpreiset.

In noch schlimmerer, übertriebenerer Weise trieb und treibt man es in neuerer und neuester Zeit mit Sebastian Bach.

Ich bin der erste, der bereitwillig das Große und Ausgezeichnete anerkennt, das Bach *in seiner Zeit* und für seine Zeit geleistet hat; ich halte das hoch und gebe auch mit Freuden zu, daß sich in seinen größern Kirchenwerken, z. B. in der Passionsmusik, ferner in seinem „wohl temperirten Clavier" u. s. w. Vieles von

großem und bleibendem Werthe für alle Zeiten findet, — wohlgemerkt wenn man nur auf die außerordentliche Gewandtheit in künstlicher contrapunktischer und canonischer Combination, so wie auf Kraft und Wahrheit des Ausdrucks Rücksicht nimmt.

Aber Kraft und Wahrheit allein geben nun und nimmermehr ein Kunstwerk voll Schönheit, und wer in den Werken Bachs Reiz, Anmuth und Schönheit der Melodie, der Form und Instrumentation, wer in derselben Musik finden will, die dem gebildeteren Ohr und Geschmack unserer Zeit zusagen, nach unsern gesteigerten und gereinigten Begriffen noch wahres Vergnügen und wahren Genuß bereiten könne, liefert nur einen traurigen Beleg mehr dafür, wie Voreingenommenheit das sonst gesunde Urtheil trüben kann.

Wer mit Kunstkenntniß und Unbefangenheit die Bachschen Suiten für Orchester, seine Concerte für zwei Claviere &c. betrachtet, der sieht schon die geschmacklosen, steifen, altväterischen Gedanken. Nun höre man sie erst und wage es die Wahrheit von dem zu sagen, was man in der That dabei empfunden hat. Von „Gefallen" kann unbedingt bei Leuten die Rede nicht sein, welche Mozartsche, Beethovensche &c. Werke gehört haben, sie müßten denn heucheln, aus irgend einem Grunde sich selbst belügen oder gar nicht wissen, was Musik ist, sein will und sein kann.

Bach verliert damit gar Nichts von seiner historischen Größe, die Sprache aber, welche die Bachianer Forkel, der ältere Griepenkerl, Marx, Hilgenfeldt nebst ihren Nachbetern führen, steht im grellsten Widerspruche mit dem Eindrucke, welchen die Bachschen Werke auf den gebildeten unbefangenen Hörer machen.

Marx sagt unter Anderm, daß man jetzt mehr und mehr erkenne, „was er (Bach) in seinen zahllosen Werken uns zur Erhebung, zum Studium, zum letzten und höchsten Lernen, zum ewigen Musterbilde für unser Wirken niedergelegt hat" und weiterhin: „es darf kühn gesagt werden, daß die Erkenntniß seines Geistes und Wesens der Vorläufer einer neuen Zeit sein wird, die uns

erlöset von allem Uebel und allen Uebelkeiten, welche die neueste Zeit aus Italien und Frankreich über uns und unsere Musik gebracht hat."

Lieset man diese und noch stärker übertreibende Stellen, so könnte man fast zu dem Wahne verleitet werden, wir hätten nichts Besseres zu thun, als statt der Symphonien unserer großen Meister Bachs Suiten für Orchester, statt eines Pianoforteconcertes von Mozart oder Beethoven eines von Bach vor uns zu legen und dieselben möglichst treu nachzuahmen, um die rechte Musik zu finden oder vielmehr wieder zu finden. Wenn dem wirklich so wäre, würde sich freilich Mancher gut stehen, er hätte dann auch Hoffnung als Componist zur Geltung zu kommen und mit seiner dürren reizlosen Musik, die jetzt Niemand hören mag, vielleicht gar Furore zu machen. Marx gehört auch zu diesen. Wenn man ihn über die Kunst im Allgemeinen reden hört, wird man immer versucht ihn für ein leider noch nicht erkanntes großes musikalisches Genie zu halten. So oft er aber auch bereits versichert hat, er werde nun nächstens die eigentliche Musik bringen, bleibt doch immer zwischen Reden und Thun, zwischen Wissen und Können eine unübersteigliche Kluft.

Bach wurzelt in seiner Zeit, denn kein Künstler kann aus seiner Zeit heraus. Vergleicht man die Werke seiner Zeitgenossen mit seinen eignen, so findet man ganz und gar denselben Stil, dasselbe Figuren-, Formen- und Melodiewesen. Er war der Beste zu seiner Zeit, aber es ist Uebertreibung ihn für den Besten aller Zeiten, als ein „ewiges Musterbild" für die musikalische Kunst hinzustellen.

Im Jahre 1695, also noch bei Lebzeiten Bachs, erschien: „Martini Opitzes, des berühmten Urhebers der reinen deutschen Dichtkunst, Epistolische Lieder mit I, II, III oder IV Vocal-Stimmen und III oder mehr Instrumenten, nach Belieben, sammt dem Generalbaß, auff mancherley Art, sowohl in den Kirchen und Privathäusern zu musiciren, als auch von denen musicis instrumentalibus

zum Abblasen zu gebrauchen, sammt einer Zugabe von dreien Conzerten, componirt und Gott zu Ehren ans Licht gegeben von Jacob Hintzen, musico instrumentali der Stadt Berlin. Dresden und Leipzig, Verlegts Johann Christoph Mieth und Johann Christoph Zimmermann. Druckts Johann Riedel, Churf. S. Hoff-Buchdrucker".

Wie dieser Titel, erscheint die meiste Musik jener Zeit. Wenn dieser musikalische Stil, von dem Bach gar nicht oder doch nur wenig und bisweilen abweicht, für den rechten und einzig wahren erklärt, seine Wiedereinführung also verlangt wird, kann man mit ebenso viel Recht unsern neuen Sprachstil, wie ihn Goethe und Schiller geschaffen haben, verwerfen, den in der Bachschen Zeit gewöhnlichen für besser halten und der Wiedereinführung für würdig erklären.

Thibaut in seinem bekannten einseitig-befangenen kleinen Buche „über die Reinheit in der Tonkunst" geht gar noch über die Bachianer hinaus und weit hinter Bach zurück. Der Ansicht dieses gelehrten Juristen nach müßte man den musikalischen Stil wieder hervorsuchen, welcher vor drei Jahrhunderten herrschte.

Er hat ebenso viel für und gegen sich, ebenso sehr und so wenig Recht wie die Bachianer, denn es ist nicht zu bestreiten, daß einzelne Werke aus jener Zeit namentlich wegen ihrer Haltung in den alten Kirchentonarten und wegen ihrer Einfachheit etwas alterthümlich Interessantes an sich haben, gleichsam einen kirchlichen Duft um sich verbreiten und im Gotteshause eine andächtige Stimmung wohl zu erwecken vermögen. Aber nur wer Alles verkennt, was die spätern großen Meister in fortschreitender Erkenntniß geschaffen haben, nur wer mit sehenden Augen den sonnenklar vorliegenden Fortschritt in der Kunst läugnet, kann in jenen Ueberresten die einzig ächte und wahre Musik preisen.

Dem Verehrer des Uralten, Thibaut, sind schon die Harmonisirungen der Choräle von Seb. Bach nicht recht und dabei entschlüpft ihm eine Aeußerung, welche ihm die Bachianer gewiß eben

so übel nehmen als mir die meinigen. „Sebastian Bach", sagt er, „vor dessen Herrlichkeit man niederfallen möchte, wenn er in voller Einfalt einherschreitet, wäre ganz zum Retter (des Chorals und der Kirchenmusik) geschaffen gewesen. Allein seine Neigung ging mehr dahin die Kunst im Figurirten zur höchsten Vollendung zu bringen oder die höchste Stufe der Kunst zu erreichen, ohne auf das Rücksicht zu nehmen, was dem frommen Sinne des Volkes zusagt und so mußten freilich seine an sich unvergleichlichen vierstimmigen Choräle für das Volk und die Mehrzahl unserer Organisten ganz unfruchtbar bleiben".

Für wen aber sind denn nun jene Choräle, wenn nicht für das Volk und nicht für die Mehrzahl der Organisten? Und darf man bei den Chorälen so fragen, die doch zu allernächst und rechteigentlich nur für das Volk und die Organisten bestimmt waren, so wird Bach bei seinen größern „gelehrten" Arbeiten sicherlich noch weniger auf das Volk und selbst auf die Musiker Rücksicht genommen haben.

Und so ist es.

Bach war vor Allem ein gelehrter Contrapunktist; als solcher suchte er seinen Ruhm und als solcher hat er ihn mit Recht gefunden. Um den Ausdruck, der auch dem musikalisch Ungelehrten verständlich und anmuthig sei, war es ihm weit weniger zu thun. Darum sind seine Werke für die Allgemeinheit des Volkes veraltet, so gut als nicht vorhanden und was auch die Bachianer aufbieten mögen, diesen Leichen ein galvanisches Aufzucken abzunöthigen, sie werden nie und nimmer für unsere Zeit wieder aufleben.

Das Studium seiner Werke hat allerdings Manches für sich und die vollständige Herausgabe derselben ist für den musikalischen Historiker von großem Interesse; seine Ueberschätzung aber, die übertriebenen und verblendeten Lobpreisungen seines künstlerischen Wesens und Verdienstes, der zu häufige, der ausschließliche Umgang mit seinen Werken, das „Sicheinleben" in seinen Geist, wie man sich

ausdrückt, kann den jungen Künstlern nur von Nachtheil sein, ja ist manchem Talente schon verderblich geworden.

Wollen Sie Beweise dafür haben?

Sehen Sie die Compositionen der Organisten an, die sich vorzugsweise mit Bach und der ältern Musik beschäftigen, sie mögen Ihnen Antwort geben. Sehen Sie ferner die Compositionen von Marx an, der sich in Bachs Geist „eingelebt" hat, und die Antwort wird Ihnen in die Augen springen. Spuren des nachtheiligen Einflusses eines zu eifrigen und zu viel betriebenen Bachstudiums liegen selbst in manchen Compositionen Mendelssohns vor.

Einen leicht erkennbaren Nachtheil der Ueberschätzung der Bach-schen Werke und des zu ausschließlichen Studiums derselben haben wir in der Abschwächung und Abtödtung des Sinnes für die Reize der neuern Melodie und — als nothwendige Folge davon — in der Unfähigkeit Melodie zu schaffen. Sie finden diese traurige Wirkung, um nur ein Beispiel anzuführen, in den neuern größeren Compositionen Schumanns, in denen die ansprechende Melodie immer mehr zurück-, das gekünstelte Stimmenwesen dagegen immer entschiedener und ausschließlicher vortritt.

Wie das übermäßige Bachstudium den Sinn für schöne Melodie ertödtet, so weckt es die Lust an den künstlichen, polyphonen, contrapunktischen Combinationen, für welche jeder, auch der trivialste, Gedanke tauglich ist, auch wenn er gar Nichts ausdrückt und nicht den mindesten melodischen Reiz hat. Die Folge davon sind denn die vielen neuen Compositionen, namentlich Orchesterwerke, in denen man nach einem in das Herz dringenden Gedanken, nach einer erquicklichen, Ohr und Gemüth erfreuenden Melodie, wie sie Mozart, wie sie Beethoven in so reicher Fülle besaßen, vergebens sucht und sich sehnt.

Ich habe wohl nicht nöthig, mich bei Ihnen vor der Annahme zu verwahren, als vermöchte ich das Ausgezeichnete an Bach nicht zu erkennen und zu schätzen.

Nur vor der ausschließlichen Beschäftigung mit Bach will ich warnen, denn aus ihr entspringt die einseitige Denk- und Gefühlsrichtung seiner befangenen und verblendeten Verehrer, entspringt die Bachmanie, die unter einer ansehnlichen Zahl von Musikern und Musikkennern grassirt, ja bei Manchen sich zur fixen Idee steigert, entspringt endlich bei den Selbstschaffenden unter den Bachianern, bei den Jüngeren, die jenen nachbeten und der Richtung derselben sich hingeben, die mehr und mehr überhandnehmende verkünstelte, gelehrte melodie- und reizlose Musik. Die Folge davon ist die Gleichgiltigkeit des Publikums, das an solcher Musik keinen Genuß findet und finden kann, für die neuern deutschen Werke im Allgemeinen, ferner die lügenhafte Kritik und das Coteriewesen, welche solche verbachte Musik dem Publikum zum Trotz zur Anerkennung bringen wollen, und endlich die nothgedrungene Hinneigung des musikliebenden und musikbedürftigen Volkes zu den einschmeichelnden Werken der italienischen und französischen Componisten der neuern Zeit.

Achtundzwanzigster Brief.

Und es ward Licht!

. . . . wir steuern
Auch unser Scherflein Dank dem ewig Theuern!
Byron.

Nachdem ich mich nun über so manche Fehler und Verirrungen unserer neuen Componisten ausgesprochen, Sie auf Vielerlei, das in der Musik ist oder nicht ist, sein oder anders sein sollte, aufmerksam gemacht, Ihnen verschiedene Hindernisse und Klippen gezeigt habe, welche den Fortschritt und das gesunde Gedeihen unserer Kunst aufhalten oder unmöglich machen, will ich Ihnen eine Reihe von Bildern der hervorragendsten Componisten vorlegen und in diesen Schilderungen, ohne viele Phrasen, ohne hohe oder tiefe ästhetische Phantasterei, klar, einfach und praktisch zu entwickeln versuchen, was ein jeder gegeben, warum er es gerade so gegeben und welchen Entwickelungsgang er genommen hat. Ich setze dabei die Bekanntschaft mit den Werken dieser Männer voraus wie die gewöhnlichen Ansichten über dieselben.

Aus dieser kurzen Musterung werden Sie hoffentlich gesunde und richtige Ansichten über die Meister wie über die Tonkunst im Allgemeinen erhalten, so daß Sie sich selbst ein sicheres Urtheil über beide bilden und am Ende leicht entscheiden können, ob und wann die Kunst fortschritt, stillstand, zurückging oder sich verirrte und ausartete.

Ich beginne mit

Joseph Haydn,

als dem Schöpfer und Gründer unserer modernen Musik, namentlich der Instrumentalmusik.

Joseph Haydn, unter den zwanzig Kindern seiner Aeltern das älteste, wurde in dem niederösterreichischen Dorfe Rohrau am 31. März 1732 geboren und kam bald als Chorknabe nach Wien. Als er die Discantstimme verlor, erhielt er indeß seinen Abschied und längere Zeit mußte er durch Unterrichtertheilen kümmerlich seinen Unterhalt erwerben. Frühzeitig und entschieden regte sich dabei in ihm der Trieb und Drang zum Componiren, einen eigentlichen Lehrer aber hat niemals gehabt. Was er geworden, ist er durch eigenes Studium, allein und durch sich selbst geworden.

Er kaufte sich den Gradus ad Parnassum von Fux, verschaffte sich einige Musikwerke der damaligen Zeit, namentlich des Hamburger Bach und fing nun an zu studiren, zu üben und zu componiren. Wie stand es um seine Kunst als er auftrat? Was fand er vor? fragt man unwillkürlich und so muß man bei jedem Künstler fragen, wenn man seinen Bildungsgang und sein Verdienst richtig erkennen und würdigen will.

Joh. Seb. Bach und dessen Söhne, Gluck und Händel waren die größten Meister jener Zeit. Reine Instrumentalmusik gab es fast noch gar nicht. Das Höchste dieser Art, das Haydn vorfand, waren die sogenannten Symphonien vor den Opern, unsern heutigen Ouvertüren in der Form ähnlich, die Orgelwerke Bachs, Toccaten und Fugen, die Suiten Joh. Seb. und Phil. Emm. Bachs für Orchester, und Anfänge der Claviersonate, die Kühnau um 1700 begonnen hatte. Opern und Oratorien waren schon mehr im Gange. In allen diesen Werken aber herrschte der psalmodische Stil und ein Unterschied zwischen einer Opernarie, einer Kirchenarie und einem Sonatenstücke war kaum zu bemerken.

Haydn componirte zuerst kleine Stücke für wenige Instrumente,

die Abends vor den Häusern abgespielt wurden. Dann kam er auf den Gedanken für einen gewissen Grafen ein Streichquartett zu componiren. Mit diesem Streichquartett beginnt unsere moderne Instrumentalmusik.

Haydn hat für die Musik dasselbe gethan, das Schiller und Goethe für die Literatur thaten. Obwohl er Zopf und Perrücke trug, besaß er doch größere reformatorische Kühnheit und ein gewaltigeres Genie als alle unsere neuern Componisten zusammen genommen. Wie groß sein Verdienst ist, läßt sich kaum ermessen; wenn aber das größte Genie das ist, welches in irgend einer Kunst den größten Schritt vorwärts thut, so ist Haydn das größte musikalische Genie, denn Niemand vor oder nach ihm hat in der Tonkunst einen so großen Fortschritt gethan, als er, auch Mozart, auch Beethoven nicht. Er gab ihr eine klarere, anmuthigere, faßlichere Form, er machte sie um Vieles ausdrucksvoller und wahrer und legte den Grund zu unserer neuen Instrumentation.

Es ist Viel über ihn geschrieben worden, auch viel Gutes, noch mehr aber hat man über ihn ins Blaue hinein phantasirt. Das Letztere ist sehr leicht, schwer, sehr schwer aber ist es, bei jedem Meister zu erkennen und zu erklären was er gethan, wie er es gethan und was ihn dahin gebracht hat. Die Geschichte der Kunst, d. h. die Erfahrung, wenn sie recht befragt wird, ist die beste und untrüglichste Lehrerin der wahren Kunstgesetze.

Es giebt, wie schon früher gesagt, kein Genie ohne klares und richtiges Denken. Alles Reden über sogenannte unmittelbare Offenbarung in der Kunst sind hohle Phrasen Solcher, die das Leben des Künstlers nicht selbst durchgemacht haben und aus eigener Erfahrung kennen. Jedes vernünftige Thun setzt ein vernünftiges Wollen und eine geübte Kraft voraus, das Gewollte am besten auszuführen. Darum ist an den großen Meistern auch nicht blos das Genie, die in sie gelegte Gottesgabe, zu bewundern, wie es zumeist geschieht, nicht das was ihnen gegeben wurde, sondern

was sie sich selbst gaben, was sie sich durch Fleiß und Nachdenken erwarben. Nicht die Kraft allein macht den Meister, sondern die rechte Anwendung der Kraft und diese ist nur durch langes Prüfen, Abwägen, Versuchen und Ueben zu erlangen.

„Ich habe sie (eine Ballade) lange mit herum getragen, ehe ich sie niederschrieb; es stecken Jahre des Nachdenkens darin und ich habe sie drei- bis viermal versucht, ehe sie mir so gelingen wollte, wie sie jetzt ist." So spricht ein Goethe, so verfuhr ein Goethe; so verfuhren aber alle wirklichen Genies, die es zu etwas Bedeutendem brachten und so verfuhr auch Haydn.

Eifrige und lange fortgesetzte Uebungen gaben ihm eine große Gewandtheit in den contrapunktischen Künsten, namentlich in der Fuge. Mit dieser Gewandtheit ging er an das Componiren seiner ersten Quartette. Diese sind denn auch noch trocken, eigentlich nur freier behandelte Fugen mit Gedanken in der damaligen Modeform. Studirt man sie der Reihe nach von Anfange an, so erkennt man deutlich den Bildungsgang seines Geistes; man sieht in ihnen was er an seinen eigenen Werken und denen seiner Zeitgenossen beobachtete, was ihm daran mangelhaft erschien und welche Regeln zum Bessermachen er sich daraus herleitete.

Dies und kein anderer ist denn auch der rechte Weg zur Weiterbildung. Haydn erkannte, daß die Wiederholung der Gedanken ein unerlaßliches Gesetz in der Musik sei, weil sie das einzige Mittel abgiebt ein Musikstück — eine Reihe schnell vorübereilender und verklingender Töne — als eine Form, als ein Ganzes, zu erfassen. Er bemerkte aber auch, daß diese nothwendige Wiederholung bisher meist in derselben Gestalt komme und er fühlte, wie ermüdend, wie langweilig, den Genuß mehr störend als steigernd dies sei. So fand er einen Mangel in der Musik seiner Zeit und stellte sich die Lehre auf, daß die Wiederholung der Gedanken zwar beibehalten, daß ihnen aber jedesmal und überall bei ihrem Wiedererscheinen etwas Neues beizugeben sei, daß sie stets

in neuem Schatten, in anderem Lichte oder in veränderter Gestalt, in verschiedener Tonfarbe auftreten müßten.

Das war die erste große Hauptregel, die er ergründete, die er mehr und mehr ausprägte und die ihn zu jener so wunderbaren Fähigkeit führte, aus wenigen Tacten ein großes interessantes buntes Gebilde entstehen zu lassen, das bei der strengsten Einheit die außerordentlichste Mannichfaltigkeit besitzt.

Diese seine große Erfindung, die thematische Arbeit, hat den entscheidendsten Einfluß auf die Musik gehabt, denn alle ächten und rechten Componisten nach ihm erkannten sie als etwas Urwesentliches aller Instrumentalmusik an und verwendeten sie in ihren Werken. Keiner seiner Nachfolger aber hat ihn darin übertroffen. Mozart und Beethoven kamen ihm wohl gleich, sie benutzten diese thematische Arbeit auch in anderer Weise und brachten herrliche mannichfaltige neue Gestaltungen daraus hervor, übertroffen aber haben sie Haydn darin nicht. Von allen spätern Componisten hat ihn Keiner, auch Mendelssohn nicht, in seiner Verwandlungskunst der Gedanken nur erreicht. Manche der Neuern und Neuesten scheinen sogar, ihren Werken nach zu urtheilen, wenig oder nichts davon zu wissen. Keiner von Allen, die nach ihm kamen, hat in dieser Kunst ein Mehr hinzugebracht, auch selbst Beethoven nicht. Sie hatten wohl andere Gedanken, alle aber spannen sie thematisch aus nach Haydns Erfindung.

Der zweite unter den Mängeln, die Haydn an der Musik seiner Zeit erkannte, war die Magerkeit und Dürre der Instrumentation. Er ahnete, welche Reize des Wohlklanges in den verschiedenen Instrumenten liegen möchten und wie viele neue schöne Effecte durch andere Verwendung, durch neue Mischungen derselben hervorzubringen sein dürften. Daraus bildete er sich seine zweite Hauptregel: Wohlklang überall, möglich viele neue Verwendungen und Mischungen der Instrumente und in Folge davon möglich viele neue wohlklingende Effecte. Auch hierin

hat er, wenn man seine Werke in dieser Hinsicht mit denen seiner Vorgänger vergleicht, Außerordentliches geleistet, von Mozart aber und von Beethoven ist er darin noch übertroffen worden, denn diese brachten die neue und wohlklingende Instrumentation zu einer bis dahin ungeahneten Vollendung.

Einen dritten Mangel der damaligen Musik fand Haydn in dem oft gänzlichen Fehlen irgend eines Ausdrucks, irgend eines nachempfindbaren Gefühls, denn die Musikwerke jener Zeit waren zumeist künstliche kalte Tonzusammensetzungen, denen der warme Hauch des Gemüths ganz und gar abging. Und daraus zog er die dritte Hauptlehre: die Tonsprache deutlicher, wärmer, bestimmter, verständlicher zu machen. Dies bewirkte er dadurch, daß er seinem Thema Geist und Leben einhauchte, ihm einen bestimmten Ausdruck gab und denselben durch das ganze Stück festhielt.

Zunächst blickte er in sein eigenes Herz und bemühete sich die Gefühle, die sich dort regten, in seinen Tönen zu schildern. Die Folge davon war, daß man in seinen Werken bald kindlich heitere, neckisch humoristische Laune, bald feurige Leidenschaft, bald sanfte Wehmuth u. s. w. erkannte. Aber dabei blieb er nicht stehen. Er erkannte, daß der Componist überhaupt sich stets die Schilderung eines bestimmten Gegenstandes vornehmen müsse, um reicher an Erfindung und an Ausdruck zu werden. Wie schon früher erwähnt, stellte er sich z. B. einmal, nach seinem eigenen Geständnisse, als Aufgabe für ein Adagio „eine Unterredung zwischen Gott und einem reuigen Sünder."

Allerdings hat er den Gedanken, durch Musik irgend etwas Bestimmtes schildern zu wollen, nicht zuerst gehabt. Schon Seb. Bach gab mehrern seiner Instrumentalwerke in ihren Titeln eine Art Programm mit, z. B. „Abschied eines Freundes". Früher noch hatte Kühnau in Leipzig herausgegeben: „Biblische Historien nebst Auslegung der Sonatenform." Der zweiten ist da beigedruckt: „der von David vermittelst der Musik curirte Saul. Also

präsentirt die Sonate 1) Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit, 2) Davids erquickendes Saitenspiel und 3) des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüth" — gewiß ein Gegenstand, der für die Musik kaum besser gewählt werden kann. Später verband man zu dem, was man Sonate nannte, drei Sätze, in denen der Componist und der Vortragende im großartigen und erhabenen, im gebundenen und fließenden, im leichten und gefälligen Stil sich zeigen konnten. Man bezeichnete deshalb den ersten Satz mit: maestoso und allegro, den zweiten mit andante und larghetto, den dritten mit menuetto. Noch später, namentlich seit Emmanuel Bach, kam noch ein vierter Satz, das Rondo, hinzu. Wenn demnach auch Emmanuel Bach der eigentliche Schöpfer der Claviersonate ist, so hat sie Haydn doch ausgebildet, hat aus ihrer Form das Quartett und die Symphonie herauswachsen lassen wie wir sie jetzt kennen. Sein Hauptverdienst dabei ist aber nicht blos, daß er die Form weiter ausbildete, sondern daß er sie, wie schon erwähnt, durch seine thematische Arbeit interessant zu machen wußte, vor Allem, daß er ganz neues mannichfaltiges Figurenmaterial erfand und aus den damaligen stereotypen Figuren gänzlich heraustrat. Dies vermochte er nur in Folge einer außerordentlich reichen Phantasie und Erfindungskraft, die wir jetzt kaum genügend zu ermessen vermögen, weil wir im Besitz dessen, was er neu geschaffen hat, uns in die Zeit nicht zurückversetzen können, in welcher dasselbe noch gar nicht da war. Haydn hat durch neue Erfindungen mehr gethan und die Kunst weiter gefördert als irgend ein anderer Componist vor oder nach ihm. Um dies zu erkennen und zu würdigen, braucht man nur seine Werke mit denen seiner Vorgänger und seiner Nachfolger zu vergleichen.

Ein vierter Mangel endlich, der sich ihm in der Musik seiner Zeit bemerkbar machte, war die stereotype magere Form der damaligen Musikstücke. Zwar fühlte und erkannte er, daß die Musik gewisser conventioneller Fromen bedürfe, da sie wie alles

Andere eben nur durch ihre Form faßlich und begreiflich werde, aber es entging seinem scharfen Blicke und seinem feinen Gefühle nicht, daß dies Conventionelle zu sclavisch festgehalten werde und das frische Leben in der engen Begrenzung verkümmern müsse. Frisches Leben wollte er der Musik eben einhauchen und die Ungefügigkeit jener stereotypen Formen hemmte ihn in freier Bewegung. Mit der Form hat er darum schwer gerungen, aber sein Streben erreichte endlich doch das Ziel; es gelang ihm die Formen den psychologischen Erscheinungen, den Regungen des Gemüthes, entsprechender zu gestalten und ihnen damit reinere Natürlichkeit und reichere Mannichfaltigkeit zu geben. Das ist sein viertes Verdienst.

Diese vier Haupt- und Grundregeln, nach denen Haydn seine Werke schuf, und die sämmtlich durch seinen scharf und klar in das Leben und die Kunst einblickenden Verstand entdeckt wurden, geben in Verbindung mit seinem leicht erregbaren Gemüthe und einer lebendigen schaffensstarken Einbildungskraft das musikalische Genie Haydns, das wir aber nimmermehr so glänzend vor uns erscheinen sehen würden, hätte ihm der rastlose Fleiß gefehlt und hätte er sich nicht weise auf seine Kunst allein beschränkt.

Bei der Musterung der Nachfolger Haydns werden wir finden, daß das eben Angegebene, das Haydn groß gemacht hat, bei Jedem ebenfalls sich zeigt, der als ächter Künstler gilt und wirkt.

Wenn Sie einige der poetischen und ästhetischen Ueberschwenglichkeiten über Haydns Geist und Wesen gelesen haben, kommen Ihnen meine Bemerkungen vielleicht sehr handwerksmäßig vor; aber mit philosophisch-mystischem Wortkram und mit Phantastereien ist der Kunst nichts genützt. Wer die großen Meister wirklich verstehen, wer ihnen nacheifern will, muß sie am Arbeitstische belauscht, muß in die geheime Werkstatt ihres Schaffens hineingeblickt haben. Spricht man Ihnen aber wiederum von „abgethanen Standpunkten" und dergleichen Unsinn vor, so hören Sie eine Schumannsche und dann eine Haydnsche Symphonie, achten Sie bei beiden auf das, was

Sie selbst empfinden, achten Sie auf den Eindruck, den beide auf die Andern machen und den Sie den Leuten im Gesichte ansehen und dann — geben Sie der Wahrheit die Ehre!

Die Haydnsche Musik ist die moderne Musik, d. h. Ausdruck eines Gefühlsgegenstandes, den der Componist entweder aus seinem eigenen Busen geschöpft oder aus etwas Anderm herausgenommen hat; dieser Ausdruck wahr geschildert, d. h. der Natur und Wirklichkeit entsprechend, und schön dargestellt, d. h. durchaus wohlklingend und in klarer Form im Ganzen wie im Einzelnen. Diese moderne Musik nach diesen Haydnschen Grundmaximen ist die einzig und allein wahre Musik und wer ihr einen andern Zweck unterlegt, wer mit ihr etwas Anderes erreichen will, befindet sich ganz im Irrthume, wie er zu seinem Nachtheile bald genug erkennen wird.

Der Charakter der Haydnschen Musik ist ein vorherrschend heiterer; aber es ging dem alten Meister weder die Empfänglichkeit für ernste Stimmungen und Gefühle noch die Fähigkeit ab dieselben in Tönen auszudrücken, wie es ja seine mannichfaltigen Werke bezeugen. Er vermochte in feuriger Lebenskraft daherzustürmen, er konnte sich in liebliche Träume versenken, der Wehmuth sich hingeben, ja düstere Schatten durch seine Seele ziehen lassen. Am liebsten aber neckte und scherzte er, oft bis zum Uebermuth, bis zu dem keckſten Humor, und kein Componist ist wieder gekommen, der im Ganzen ein so heiteres Gemüth gezeigt und darum die Kunst so vorzugsweise benutzt hätte, den Menschen Freude und Vergnügen zu bereiten und sie die trübe Gegenwart vergessen zu lassen.

Andere gute Componisten, die nach ihm gekommen sind, trugen andere Stimmungen in sich und sprachen darum andere musikalische Gedanken aus, bei allen aber bleiben die Grundzüge der Form und die Hauptgrundsätze, die Haydn zuerst aufstellte, dieselben, bis man — aber ich will meinen Schilderungen nicht vorgreifen.

Neunundzwanzigster Brief.

Und König war er in dem Reich der Töne.
v. Zedlitz.

Amadeus Mozart

wurde am 27. Januar 1756 geboren und starb bereits am 5. December 1791. Er lebte also nur fünfunddreißig Jahre. Was aber hat er in dieser kurzen Zeit vollbracht! So außerordentlich Vieles und Großes, daß er es nur zu Stande bringen konnte, weil er ausschließlich Eines war und sein wollte — Musiker. Die Natur hatte ihn mit ihren Gaben so reich ausgestattet, daß er in jedem Fache, dem er sich zugewendet hätte, Ausgezeichnetes geleistet haben würde, denn mit einer wunderbar reichen, unerschöpflichen Phantasie verband sich in ihm ein klarer, scharf einschneidender Verstand. Er hätte ein großer Maler, ein großer Schriftsteller werden, er hätte auch in „Politik machen können", wenn er gewollt und wenn es damals Mode gewesen. Glücklicher Weise sah er ein, daß der Mensch nur Eins recht und ganz sein kann und so wurde und war er ein rechter und ganzer Musiker.

Zuerst, als Kind schon, trat er als Virtuos auf und für die damalige Zeit leistete er als solcher Außerordentliches. Zum Glück war es in jenen Tagen nicht wie später und heute, wo nur der ein hervorragender Virtuos werden kann, welcher den ganzen Tag und alle Tage ausschließlich der mechanischen Uebung, mit Beiseitesetzung aller geistigen Ausbildung, widmet. Für Mozart und die damalige Kunstwelt genügten einige Stunden täglicher Uebung.

Seine großen Erfolge und glänzenden Siege sollte er indeß als Componist erringen. Schon in seinen Kinderjahren regte sich der Trieb zum Componiren in ihm und sein welterfahrener, gebildeter Vater, der das Talent des Knaben erkannte, leitete und unterstützte ihn in aller Weise.

Ich habe durchaus nicht die Absicht, Ihnen hier Mozarts bekannte Lebensgeschichte zu erzählen; ich halte an meinem Zwecke fest, Ihnen an den Meistern zu zeigen, was sie waren, wie sie es wurden und was sie leisteten und werde bei Mozart namentlich die noch immer ziemlich allgemein geltende irrige Ansicht bekämpfen, er habe als Genie instinctartig, ohne klares Bewußtsein, componirt und als sei ihm all das Große, Schöne und Herrliche gleichsam im Traume und Schlafe zugefallen. Dergleichen Behauptungen können nur Die aussprechen, welchen das Wesen eines Künstlers überhaupt etwas Fremdartiges und Unbegreifliches ist, welche insbesondere Mozarts früheste und früheren Compositionen nicht kennen und seine Bildungsgeschichte entweder nicht gelesen oder nicht verstanden haben.

Mozarts erste Compositionen verrathen so wenig Genie als die ersten Schöpfungsversuche irgend eines andern Künstlers oder Componisten. Sie sind ganz gewöhnliche Abklatsche der Musikwerke seiner Zeit, die ihm zuerst vor die Augen kamen; auch die Opern, die er in Italien componirte, sind ganz in dem damaligen Stile geschrieben und zeichnen sich in Nichts vor den Vorbildern aus.

Die öftern Reisen aber, die er in seiner Jugend nach Italien machte, waren von unschätzbarem Werthe und bestimmendem Einflusse für seine Bildung als Componist. Die herrliche Natur des Landes weckte früh seinen Schönheitssinn, und der Zauber jener gefühlvollen, schönen und angemessenen Melodien, an denen die Werke der Italiener schon in jener Zeit so reich und die damals weit gediegener waren als in unserer Zeit, wirkte mächtig sein Gefühl; er erkannte das Unwiderstehliche, mit dem jede schöne Melodie den

Menschen ergreift und mit fortreißt und — mit den **Melodien hat er später die Welt erobert.** Der Reiz, der Zauber der Melodie zieht sich durch alle seine Werke, selbst durch alle seine Gedanken, selbst durch die furchtbarsten und schrecklichsten, ja durch die künstlichsten contrapunktischen, — denken Sie nur an die Ouvertüre zur Zauberflöte und deren fugenartige Behandlung. Sie werden weiter unten aus einer Stelle eines seiner Briefe ersehen, daß ihm das keineswegs instinctartig kam, sondern daß er mit Bewußtsein so verfuhr und seine Gründe dazu hatte.

Die Melodie hatte er in Italien gefunden; in Frankreich, das er zweimal besuchte, wurde er auf pikante, witzige Effecte geführt und noch schärfer dahin gedrängt, seine Compositionen nach bestimmten **Wirkungszwecken** zu schreiben.

Und das ist ein höchst wichtiger Umstand, der von den Meisten übersehen wird, die ohne Kenntniß über Mozart sprechen.

Ueber eine Symphonie, die er für Paris componirte, schrieb er von da aus an seinen Vater:

„Die Symphonie fing an und gleich mitten im Allegro war eine Passage, die ich wohl wußte, daß sie gefallen würde; alle Zuhörer wurden davon hingerissen und war ein großes Applaudissement. — **Weil ich aber wußte, wie ich sie schrieb, was das für einen Effect machen würde,** so brachte ich sie zuletzt noch einmal an, — und da ging es an ein da capo, und **weil ich hörte,** daß hier alle letzten Allegros, wie die ersten, mit allen Instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so **fing ich** es mit den zwei Violinen allein piano, nur acht Tacte, an — darauf kam gleich ein Forte, mithin machten die Zuhörer, **wie ich es erwartete,** bei Piano bst! — dann kam gleich das Forte. Sie das Forte hören und in die Hände klatschen war Eins!“

„— Der wahre Künstler thut keinen Strich ohne Zweck und Bedeutung", sagt Goethe. Daß auch Mozart so dachte und verfuhr, erkennen Sie schon aus dieser Einen Stelle und Sie werden nun auch die so oft gebrauchte Phrase „Reflexionsmusik" für das halten, was sie ist, — eine Albernheit. Bloße Reflexion ohne Schaffenskraft bringt ebenso wenig etwas Rechtes hervor als bloße Schaffenskraft ohne Reflexion, ohne den das Richtige suchenden und die Kraft regelnden und leitenden Verstand. Beide müssen vereint thätig sein; das größte Genie wird ohne das gehörige Nachdenken über Zweck und Mittel nie ein ächtes Kunstwerk zu Stande bringen.

Aber hören Sie weiter, wie wenig Mozart sich auf den Instinct oder auf die Offenbarung verließ, mit welchem sichern Bewußtsein er vielmehr bei seinem Schaffen zu Werke ging.

In einem Briefe aus München schrieb er an seinen Vater, als er sich mit dem Idomeneo beschäftigte: „Sagen Sie mir, finden Sie nicht, daß die Rede der unterirdischen Stimme zu lang ist? Ueberlegen Sie es recht, — stellen Sie sich das Theater vor! Die Stimme muß schreckbar sein, — man muß glauben, es sei wirklich so; wie kann sie dies bewirken, wenn die Rede zu lang ist? Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung sein. Hier ist die Rede leicht zu kürzen und sie gewinnt dadurch mehr als sie verliert."

Ueber die „Entführung" schrieb er seinem Vater: „der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komische gezogen, weil die türkische Musik dabei angebracht ist. Das „Drum beim Barte des Propheten u. s. w." ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten und da sein Zorn immer wächst, so muß, weil man glaubt, die Arie sei schon zu Ende, das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaße und andern Tone eben den besten Effect machen, denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn be-

findet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern dabei doch vergnügen, folglich alle Zeit Musik bleiben soll, so habe ich keinen fremden Ton zum F, sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten, D minore, sondern den weitern A minore dazu gewählt. . . . In der Arie von Belmonte „o wie ängstlich" ist auch das klopfende Herz schon angezeigt — die Violine in Octaven . . Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo ausgedrückt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flauto mit im Unisono exprimirt wird . . . . Das „Hui" in der Arie der Constanze habe ich in „schnell" verändert: „doch wie schnell schwand meine Freude". Ich weiß nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Opern anlangt, so sollten sie wenigstens die Leute nicht reden lassen als wenn Schweine vor ihnen stünden . . . Die Ouvertüre ist ganz kurz, wechselt immer mit Forte und Piano ab, wo beim Forte immer die türkische Musik einfällt, modulirt so durch die Töne fort und ich glaube, man wird dabei nicht schlafen können und sollte man eine ganze Nacht hindurch nicht geschlafen haben &c."

Seinem Vater schreibt der junge Mozart von Mannheim aus über eine Messe von dem berühmten Abt Vogler:

„Ich war im Amte, welches ganz funkelnagelneu von Vogler componirt war, und wovon schon vorgestern Nachmittag die Probe war. So etwas habe ich mein Lebtag nicht gehört, denn es stimmt oft gar nicht; er geht in die Töne, daß man glaubt, er wolle einen bei den Haaren hineinreißen, aber nicht, daß es der Mühe werth wäre, etwa auf eine besondere Art, nein, sondern ganz plump. Von der Ausführung der Ideen will ich gar nichts sagen. Ich sage nur

das, daß es unmöglich ist, daß ein Voglersches Amt einem Compositeur (der diesen Namen verdient) gefallen kann; denn kurz, jetzt höre ich einen Gedanken, der nicht übel ist — ja, er bleibt gewiß nicht lange nicht übel — sondern er wird bald — schön? — — Gott behüte! übel und sehr übel, und das auf zwei- oder dreierlei Manieren, nämlich, daß kaum dieser Gedanke angefangen, kommt gleich etwas Anderes und verdirbt ihn, oder er schließt den Gedanken nicht so natürlich, daß er gut bleiben könnte, oder er steht nicht am rechten Orte, oder er ist endlich durch den Satz der Instrumente verdorben."

In dieser Stelle liegen so viele Beweise von Mozarts feinem Beobachtungsgeiste, scharfem Nachdenken über das Beobachtete und dadurch gewonnenem klaren Bewußtsein über das was in der Composition Wirkung macht und was nicht, nach was folglich zu streben und was zu vermeiden ist, daß sie allein vollkommen genügen könnte zu endlicher Beseitigung des Glaubens, er habe seine schönsten Werke nur so, er wisse selbst nicht zu sagen wie, in bester Weise hingeworfen. Um Ihnen das recht anschaulich zu machen, wollen wir die einzelnen Sätze besonders betrachten und ein wenig zu interpretiren versuchen.

„Er geht in die Töne, daß man glaubt, er wolle einen bei den Haaren hineinreißen, aber nicht, daß es der Mühe werth wäre, etwa auf eine besondere Art, nein, sondern ganz plump."

Hier ist von einem Kunstmittel der Composition, nämlich der Ausweichung in andere Töne, die Rede. Dieses wurde und wird von vielen Componisten in zweierlei Weise ungeschickt verwendet, indem sie erstens entweder in zu viele fremde Tonarten überhaupt ausweichen, wodurch die Einheit des Haupttons verwischt und durch das Zuviel die Wirkung in dieser Hinsicht geschwächt wird, oder zweitens durch zu schnelle Uebergänge, welches Letztere Mozart mit dem „bei den Haaren hineinreißen" meint.

Zwar können plötzliche Uebergänge von der größten Wirkung sein, aber dann müssen sie, wie Mozart beobachtet hatte, nicht plump, sondern auf eine besondere Art bewerkstelligt werden. Untersuchen Sie nun seine sämmtlichen Werke aus seiner besten Periode in dieser modulatorischen Hinsicht, so werden Sie als Grundmaxime seiner Modulationsweise finden, daß er im Allgemeinen mit Ausweichungen in fremde Töne nach Verhältniß des größern oder geringern Umfangs seiner einzelnen Stücke immer sehr sparsam gewesen. Viele seiner kleinern Formen, das Papageno-Lied z. B., halten sich nur im Hauptton, und der Ober- und Unter-Dominante vorübergehend auf.

In größern geht er in andere Töne, aber meist in nahe verwandte, und niemals in so viele, daß der Hauptton aus dem Gefühle ganz verloren ginge. Findet sich aber in dem zu schildernden Object ein Anlaß zu einer plötzlichen Ausweichung, so geschieht es nicht plump, sondern auf eine besondere, d. h. niemals herbe Art. Denken Sie z. B. an den überraschenden Uebergang aus Es-dur nach D-dur im Don Juan Septett.

Diese Modulationsmaximen geben sich in allen seinen Werken mit höchst geringer Ausnahme als stehend kund, und in obigem Satze hat er sie mit dürren Worten schon in seiner Jugendperiode ausgeschlossen. Dürfen wir nun noch annehmen, er sei sich ihrer nicht bewußt gewesen, sondern sein Genius habe ihm diese Modulationsweise beim träumerischen Componiren stets eingegeben?

„Jetzt höre ich einen Gedanken, der nicht übel ist — ja, er bleibt gewiß nicht lange nicht übel — sondern er wird bald — schön?" —

Hier geht er ganz ins Detail, und spricht über das wirkungsvolle Wesen des einzelnen Gedanken, er hat also auch darüber beobachtet und nachgedacht: „er bleibt gewiß nicht lange nicht übel — sondern er wird bald — schön?" — In diesen wenigen Worten liegt hinsichtlich der Schönheit seiner Gedanken eines seiner tiefsten

Kunstgeheimnisse geoffenbart da. Um klar darüber zu werden, wollen wir statt Gedanken bestimmter sagen, „eine Melodie", oder noch besser „eine Periode."

Hören Sie seine einzelnen in dem Raume einer Periode liegenden Gedanken in ihren Anfangstacten, so sind diese nicht übel, aber noch nicht schön. Hören Sie einige Tacte weiter, — es kommt schöner, und so von Tact zu Tact fort, bis zur Schlußendung, welche dem ganzen Gedanken in der Regel die Krone aufsetzt. Machen Sie dasselbe Experiment mit den Gedanken schwächerer Componisten. Die Anfangstacte sind meist eben auch nicht übel, aber die gesteigerte Fortführung ins Schöne bleibt aus; ihre nicht übeln Anfänge gehen im Gegentheil ins Mattere und Unbedeutendere über. Daß aber dieses ins Schönere Führen der einzelnen Gedanken nicht blos ein reines Ungefähr bei den großen Meistern ist, würde sich am schlagendsten herausstellen, wenn man ihre Werke von ihrer ersten Entstehung an bis zur letzten Feile vor Augen haben könnte. Wie lange hat Mozart oft eine Melodie im Kopfe gedreht und gewendet, bis sie ihm genügte. Aber eben, weil er im Kopfe schrieb und ausstrich, flossen seine Compositionen meist rein auf das Papier, und darnach hat man oberflächlich genug geschlossen, daß sie ihm sein Genius gleich so eingegeben habe, wie sie nun vorliegen. Und haben es andere ächte Meister anders gekonnt? Seht doch in den Skizzenbüchern des großen Beethoven, wie oft er eine Melodie umgewandelt und jedesmal sein „meilleur" dabei geschrieben hat.

Was fand nun Mozart in der Musik vor? Die Oratorien Händels, die Opern Glucks und die Werke Haydns in allen Arten von Instrumentalmusik. Sie waren zunächst seine Muster. Namentlich studirte er eifrig Haydns Compositionen und benutzte was dieser gefunden und ausgebildet hatte. Die Dedication seiner drei Quartette an Haydn liefert den Beweis davon mit seinen eigenen Worten.

Wie Haydn stellte Mozart ein bestimmtes prägnantes Thema an die Spitze und hielt dasselbe in der Haydnschen Weise in mannichfachen Umwandlungen durch das ganze Stück fest. In der Form, Behandlung, Führung und Anordnung der Gedanken ist ein großer Unterschied und Fortschritt in seinen Sonaten, Quartetten und Symphonien von denen Haydns nicht zu bemerken; nur in Einem zeichnen sie sich aus und dies Eine ist allerdings etwas Besseres.

Haydns Perioden sind zuweilen noch verwickelter construirt, in ihren Abscheidungen nicht leicht zu erkennen, sein Periodenbau ist im Allgemeinen kleiner, denn öfterer treten bei ihm viertactige Sätze als Perioden und selbständige Gedanken auf und Forte- und Pianostellen wie andere Nüancirungen folgen in kürzern Abschnitten auf einander, auch wohl kleine Melodien mehr aus äußerer Manier als aus innerer Gefühlsnothwendigkeit.

Mozart dagegen bauete im Allgemeinen größere, breitere Perioden, hielt länger an einer Melodie fest und ließ sie vollständiger ausleben; er brachte statt mehrerer Melodiesätzchen Melodieperioden. Er trennte ferner die Schatten und Lichter schärfer, vertheilte beide in größern Massen, malte die weichen und zarten Stellen detaillirter und sorgfältiger aus und führte die kräftigen länger und schwungreicher fort. Dadurch wurden aber auch seine Compositionen klarer, deutlicher, ausdrucksvoller und ließen die angeschlagenen Saiten des Herzens stärker und länger nachklingen.

Haydn flog wie ein Schmetterling nur nippend von Blume zu Blume, Mozart sog sich wie eine Biene tiefer in jeder ein.

Da er nun auch vermöge seines Naturells sich in die tiefern Regionen des Herzens versenkte, alle Höhen und Tiefen der Gefühle und Leidenschaften durchforschte und durchwanderte und dieselben mit seinen zauberischen Melodien wie mit italienischer Luft durchwehen ließ, so erhielten seine Werke im Ganzen einen tiefer in das Menschenherz eingreifenden, stärker erregenden Charakter.

Dazu tritt überdies, daß er die Instrumentation, wie er sie von

Haydn überkommen, noch wohlklingender und blühender behandeln lernte, das Wesen und die Bedeutung der verschiedenen Instrumente, namentlich der Blasinstrumente, gründlicher und schärfer erkannte und ein jedes in seiner besten Leistungsfähigkeit entweder allein in das geeignetste Licht stellte oder mit andern vereint zu reizenden, oft neuen Klängen verband. Auch den Ausdruck der Gemüthsstimmungen ließ er in seinen Instrumentalwerken noch mächtiger und universeller hervortreten, denn von der leisesten heitern oder wehmüthigen Regung bis zur gewaltigsten, stürmischesten Leidenschaft verstand er alle gleich wahr und gleich schön zu malen und zwar stets in melodischem Schmelz und instrumentalem Wohlklange.

Diese außerordentliche Macht des Ausdrucks gab ihm zunächst der Umstand, daß er von Jugend auf Opern componirte, also sehr bald und direct durch die Worte des Dichters auf die Schilderung bestimmter Gefühle und Charaktere hingeleitet wurde.

Und dies ist von großer Wichtigkeit für jeden Componisten.

Auch wenn Mozart nur Instrumentalmusik schrieb, war seine Phantasie von der Oper her daran gewöhnt, stets bestimmte Gefühlsäußerungen festzuhalten.

Aus dem Gegentheil lassen sich vielleicht manche nichtssagende Instrumentalcompositionen der neuern Zeit erklären, indem ihre Verfasser wenig oder gar keine Vocalmusik componirt und sich also auch nicht gewöhnt haben, eine bestimmte Gemüthsstimmung auszudrücken und in einem Stücke festzuhalten. Umgekehrt wiederum ergiebt sich vielleicht die Erklärung des Mißlingens der Opern jener Componisten, die zehn, zwanzig Jahre lang nichts als Claviermusik geschrieben haben und dann plötzlich eine Oper componiren wollen.

In der Oper fand Mozart zwei scharf getrennte Richtungen

vor: die damals gewöhnliche, in Italien gebräuchliche und in Deutschland herrschende, in welcher zwar das melodische Element waltete und auch ein gewisser Ausdruck vorhanden war, die conventionelle Form aber gar zu wenig dem natürlichen Gange der Gefühle und Leidenschaften sich anzupassen verstand. Zwanzig bis vierzig Tacte lange ganz gleiche Wiederholungen derselben Figur, Wiederkehr der Hauptmelodie an ganz bestimmten Orten, bestimmte Vor-, Zwischen- und Nachspiele in den Arien u. s. w. waren strenge Regeln, von denen kein Componist sich zu entfernen wagte.

Auf der anderen Seite war indeß Gluck mit seiner Opernreformation bereits erschienen. Er verbannte alle diese Dinge und suchte die Form dem jedesmaligen Wesen der Person, ihres Charakters, ihrer Situation und ihrer Gefühle entsprechend zu gestalten. Er selbst hat sich in der italienischen Zueignungsschrift seiner Alceste an den Großherzog Peter Leopold von Toscana klar und deutlich darüber in goldnen Worten ausgesprochen, welche jeder Componist immer vor sich haben sollte. Er sagt nämlich: „ich wollte die Musik auf ihre wahre Aufgabe beschränken: der Poesie zum Behufe des Ausdrucks der Worte und der Situation des Gedichtes zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze überflüssige Zierrathen zu erkälten und ich dachte, sie müsse dasselbe leisten, was bei einer richtigen und wohlangelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben leistet und der wohlgewählte Gegensatz von Licht und Schatten, welcher dazu dient, die Figuren zu beleben, ohne deren Umrisse zu verunstalten . . . Ich stellte mir vor, die Ouvertüre sollte den Zuhörer auf die Handlung vorbereiten und so zu sagen den Inhalt derselben ankündigen; das Instrumentenspiel sollte sich nach dem Maße der Wichtigkeit oder der Leidenschaft richten, es sollte den Vordersatz nicht zur Unzeit abschneiden, noch die Kraft und Wärme unterbrechen . . . Ich glaubte ferner, mein größtes Bestreben müßte darauf gerichtet sein, mich einer schönen Einfachheit zu befleißigen; ich wollte vermeiden mit Schwierigkeiten auf Kosten

der Klarheit zu glänzen: die Erfindung einer Neuheit galt mir nur dann Etwas, wenn sie sich natürlich aus der Situation und aus dem Ausdrucke ergab und ich trug niemals ein sonderliches Bedenken, der Wirkung zu Liebe auch wohl eine Regel aufzuopfern: Das sind meine Grundsätze und der Erfolg hat sie gerechtfertigt, hat bewiesen, daß die Einfachheit, die Wahrheit und Natürlichkeit in allen Werken der Kunst der wahre Grund des Schönen sind."

Gluck leistete nach diesen Grundsätzen allerdings Außerordentliches in der Wahrheit des Ausdruckes; aber ihm fehlte die sichere Beherrschung der Technik, ihm fehlte der Sinn und die Gabe, unter seine reformatorischen Mittel auch das mit aufzunehmen, was Haydn und Mozart an Lieblichkeit und Schmelz der Melodien, an Mannichfaltigkeit der Gedanken und Figuren, sowie an weit entwickelter reicher Instrumentation angenommen hatten. Darum drang seine Musik in Italien und Deutschland nicht durch und konnte nicht durchdringen; sie konnte eben nur bei den Franzosen zur Geltung kommen, in deren trockener Lullischer Periode Glucks Musik, bei ihrer ungewöhnlichen Wahrheit, doch noch um Vieles anmuthiger und farbenreicher abstach.

Das Neue und Gewaltige in dem Ausdrucke der Gluckschen Musik zog Mozart mächtig an, aber sein heller Geist und sein praktischer Blick erkannten auch, daß dies zu strenge Anschmiegen an die Natur wohl dem Verstande gefalle und folglich auch denjenigen Menschen, bei denen der Verstand vorherrschend thätig ist, daß dabei aber von den Reizen und der Anmuth der Tonkunst mehr als billig aufgeopfert werde und daß aus diesem Grunde die Glucksche Musik eine große allgemeine Wirkung nicht erwarten könne, vielmehr immer nur einen kleinen Kreis von Verehrern finden werde.

Deshalb verschmolz er alles Gute und Schöne, das er vorfand und selbst erdachte. Er machte sich frei von den italienischen Stereotypen, paßte seine Form der Natur mehr an, behielt aber darin das Wirkungsvolle bei, das in nichts Anderem besteht als in

der verhältnißmäßigen längern oder kürzern Ausdehnung eines jeden Momentes; denn dadurch nur wird es möglich, eine Stimmung in dem Gemüth des Hörers musikalisch zum vollen Aufleben zu bringen, so daß er davon voll gesättigt, aber nicht übersättiget wird und sich gern und bereitwillig in eine andere überleiten läßt. So lästig und unerträglich uns eine zu langausgedehnte Darstellung wird, ebenso unangenehm ist es, aus einer uns zusagenden Stimmung herausgerissen zu werden, ehe wir durch sie völlig befriedigt sind.

Ich hebe diesen Erfahrungssatz hier besonders hervor, weil er uns später die Erklärung eines Irrthums unserer neuern Componisten geben wird.

Mit der Wahrheit und Schönheit in seinen Werken verband Mozart überdies eine Kunst der Charakteristik, wie sie vor ihm Keiner erreicht hatte und in der ihm Keiner von den Spätern, in so universeller und objectiver Weise, gleichgekommen ist, so daß er in dieser Hinsicht als der Unerreichte und Unübertroffene riesengroß allein dasteht. Gluck hat allerdings auch darin Gewaltiges geleistet, aber doch nur in beschränktem Kreise. Er zeichnete uns die griechische Heroenwelt und schilderte in der „Armide" das Zauberreich. Mozart dagegen hat die verschiedenartigsten Regionen und Zustände, ein jedes in einer ganz besondern Totalfarbe und innerhalb derselben die mannichfaltigsten Charaktere, dem Ganzen entsprechend und doch wunderbar scharf von einander geschieden, lebensvoll dargestellt.

Welch ein unermeßlicher Unterschied im Ganzen des „Don Juan" und der „Zauberflöte"! Dort die südliche Fülle und Gluth, hier die duftige Zauberwelt. In der „Entführung" wähnen wir uns völlig in den Orient versetzt und im „Titus" athmen wir die Luft des alten Rom. Und innerhalb dieser verschiedenen Kreise die genau eben diesen Kreisen entsprechenden, unter einander aber völlig verschiedenen musikalischen Charaktere! Wie musikalisch scharf

von einander abgegrenzt sind in der „Zauberflöte" Sarastro und Papageno, Papageno und der Mohr, Pamina und die Königin der Nacht! Dieselbe bewunderungswürdige Charakteristik findet sich in jeder Mozartschen Oper, umflossen von den Zauberklängen der schönsten Melodien und des reizendsten Wohlklanges der Instrumentation!

Halten Sie dagegen irgend eine der neuen Opern, welche Sie wollen und Mozart wird Ihnen erscheinen wie Shakespeare neben ... nun neben unsern neuern und neuesten Dramatikern.

Ich erkenne mit Freuden an, daß Mozart wie Haydn auch in der Kirchenmusik viel Schönes in musikalischer Hinsicht geleistet hat, ächte Kirchenmusik aber in dem Sinne, wie sie nach meinem Briefe über Kirchenmusik sein sollte und werden muß, ist wenig darunter.

Der große Geist, der reformatorisch in der Kirchenmusik auftritt und eine rechte und ächte Musik für die Kirche schafft, steht noch zu erwarten, aber auch er wird kommen, denn jeder in dem Wesen eines Dinges wirklich begründete Fortschritt wird endlich doch gethan.

Dreißigster Brief.

Der ersten Jahre denk' ich noch mit Lust,
Da war er noch der fröhlich Strebende . .
Doch seit dem Unglückstag — — —
Ist ein unsteter, ungesell'ger Geist
Argwöhnisch, finster, über ihn gekommen.
Ihn floh die Ruhe, und dem alten Glück,
Der eignen Kraft nicht fröhlich mehr vertrauend,
Wandt' er sein Herz den dunkeln Künsten zu.
Schiller (Wallenstein).

Ludwig van Beethoven

(geb. 17. Decbr. 1770, gestorb. 26. März 1827).

Was Haydn in der Instrumentalmusik gleichsam entdeckte und begründete, was Mozart weiter entwickelte und fortbauete, das brachte Beethoven zur schönsten Vollendung. Er aber war es auch, der in der letzten Zeit bereits die eigene Hand zur — Zerstörung an den herrlichen Prachtbau zu legen begann.

Seine Zeitgenossen Haydn und Mozart waren seine nächsten und vorzüglichsten Vorbilder. Namentlich wendete er sich dem Studium der Werke des Letzteren mit solchem Eifer, solcher Ausdauer und solchem Glücke zu, daß man wohl behaupten kann, Niemand habe dieselben nach allen Seiten hin tiefer ergründet. Niemand hat aber auch Mozart mit höherem Glücke nachgeahmt und ihm nachgestrebt, denn Beethoven erreichte seinen Meister in der Instrumentalmusik nicht nur, er kam in manchen Punkten noch über denselben hinaus und so steht er nun mit seinen besten Werken so rie-

sengroß vor uns, daß ihn Keiner unter den Nachfolgern erreicht, weit weniger übertroffen hat.

In seinem Schaffen treten uns leicht erkennbar drei Wandlungsperioden entgegen, denen drei Classen von Werken entsprechen.

Die erste ist die seiner unbedingten Nachahmung Mozarts und in den Werken aus dieser Zeit, in seinen ersten Trios, Quartetten und seiner ersten Symphonie lassen sich leicht, im Einzelnen wie im Ganzen, die Mozartschen Formen, der Mozartsche Periodenbau, die Mozartsche thematische Anlage und Ausführung der Gedanken erkennen, wie die Beobachtung der Instrumentationsgesetze, nach denen Mozart handelte, namentlich das Streben nach Wohlklang überall, die Vertheilung des Lichtes und Schattens und die Art der Benutzung der einzelnen Instrumente. Der einzige Unterschied, der zwischen seinen eigenen und seines Meisters Werken hervortritt, ist hier und da ein Mangel des glatten, lieblichen Flusses der Gedanken, der bei Mozart nie fehlt, ein gewisses barockes Abbrechen und selbst ein unerwartetes, dem Gefühl keineswegs immer entsprechendes Hineingreifen fremdartiger, störender Elemente, das sich bereits in seinen frühern Compositionen bemerkbar macht, in seiner ersten Periode allerdings nur äußerst selten auftritt, später dagegen häufiger. Im Allgemeinen haben seine Werke aus dieser ersten Periode sowohl denselben glatten Fluß wie die seiner nächsten großen Vorgänger, wie sie dem Ausdrucke und Geiste nach namentlich denen Mozarts fast ganz entsprechen. Nur in den Pianofortecompositionen trat er bereits im Anfange bedeutender als Mozart und Haydn hervor. Er war der Erste, welcher die Mittel des Pianoforte in auffallend erweiterter, in ungeahnet mannichfaltiger Weise benutzte, indem er das, was Haydn und Mozart in ihren großen Orchesterwerken erstrebt und gethan hatten, mit großem Glück auf dieses Instrument übertrug.

Beethoven ist im Ganzen ein höchst merkwürdiges Beispiel, daß ein Genie an einem andern sich entzünden, an demselben sich empor-

ranken, sich ihm ganz und gar anschließen, unmittelbar in dessen Fußtapfen treten, dennoch aber als ein ganz Anderer, neu und original erscheinen und die gleiche, selbst eine noch höhere Theilnahme erregen kann. Er ist somit vielleicht das einzige Beispiel in der ganzen Geschichte der Musik, daß der Nachahmer eines unmittelbaren Vorgängers als solcher nicht nur nicht als der Schwächere, der Niedrigerstehende erscheint, sondern vielmehr als Gleichberechtigter auftritt, der mit gleicher Kraft ausgerüstet ist und gleiche gewaltige Wirkung hervorbringt.

Wenn alle musikalischen Werke vernichtet würden und in späterer Zeit fände man eine Mozartsche und die erste Beethovensche Symphonie ohne Titelblatt, so würde schwerlich Jemand daran zweifeln können, daß beide von einem und demselben Componisten herrührten.

Jungen Talenten mag das ein Trost und die heilsame Lehre zugleich sein, daß selbst das Genie nur durch Nachahmen sich üben, bilden und zur Selbständigkeit herausarbeiten kann, vorausgesetzt, daß das Nachahmen das rechte ist, sich auf die Form, auf Beobachtung derselben Regeln und Grundsätze bei dem Aussprechen selbständiger Gedanken beschränkt und nicht Nachbeten oder Nachformen derselben Gedanken ist oder Nachahmen von Aeußerlichkeiten ohne alle selbsteigenen Gedanken.

So folgte Beethoven den Grundsätzen und Regeln, nach denen Mozart bei der Composition zu Werke gegangen war; aber er brachte nicht dieselben Gedanken; nur im ersten Anfange läßt sich eine gewisse Familienähnlichkeit seiner Gedanken mit denen Mozarts nicht verkennen; bald emancipirte er sich auch davon und verarbeitete seine Gedanken. In unserer Zeit, wie in jeder, giebt es der Nachahmer eine große Zahl, leider aber sind sie es nicht in der Art, wie es Beethoven Anfangs war, sondern — Nachäffer. Darum giebt es jetzt z. B. so viele Mendelssohnianer und andere i—aner.

In jener Zeit war Wien die hohe Schule, das Mekka der Musik und Beethoven wäre vielleicht nicht geworden was er ist, wenn er nicht wie Haydn und Mozart das Glück gehabt hätte bald in jene Hauptstadt der Musik zu kommen, wo die Quellen der Kunst am reinsten, frischesten und reichlichsten flossen. Man hat bisher den Einfluß des Ortes, an welchem der Tonkünstler vorzugsweise lebt, nicht so hervorgehoben und beachtet, als er es in der That verdient. An Orten, wo kein Sinn für die Kunst herrscht oder ein verkehrter Geschmack, wird das größte Talent nicht zur vollen und rechten Entwickelung kommen und gar manches ist bereits verkümmert und untergegangen, weil es nicht an seinem rechten Platze war, während es unter günstigeren Verhältnissen die Welt erfreut haben würde. Wie in ungesunder Luft kein Gewächs zu seiner schönsten Entwickelung gelangen kann, so wird auch kein Künstlertalent seine Geistesblüthe voll erschließen, wenn es nicht von gesunder Kunstluft angeweht wird. Diese findet sich nur da, wo die edelsten und besten Kunstwerke am öftersten und besten zu sehen oder zu hören sind. Darum ziehen die Maler und Bildhauer mit Recht nach Italien, nach Rom; darum wanderten sonst die musikalischen Geister nach Wien und darum müssen die Talente heute noch die Orte aufsuchen, wo die Musik die reichste und edelste Pflege findet. Was sonst für Deutschland Wien war, ist seit längerer Zeit Leipzig, und wenn auch das musikalische Leben daselbst allem Anscheine nach nicht mehr auf dem Höhepunkt steht, wie in der Glanzzeit Mendelssohns, so verdienen doch z. B. die dortigen Gewandhausconcerte noch immer ihren europäischen Ruf, weil in denselben nicht nur die meisten wahren Kunstwerke, sondern sie auch am häufigsten und in vielen Fällen wenigstens am besten gehört werden, auch das Concertdirectorium neben der lebendigsten, wärmsten Kunstliebe im Ganzen den geläutertsten Geschmack besitzt.

In Wien lebte Beethoven ausschließlich seiner Kunst und ließ sich durch andere Lockungen von ihr nicht abziehen, denn er besaß

wie seine beiden Vorgänger die Kraft der Einseitigkeit, die Energie sich einer Sache ganz und voll dahinzugeben. Er beschäftigte sich nur noch mit neuern Sprachen, las historische und poetische Werke, um seinen Geist zu bilden und seine Phantasie mit erhabenen, edelen Bildern zu erfüllen, und wandelte oft einsam in Gottes freier Natur umher. Von dem Leben und den Menschen um sich her nahm er wenig Notiz, denn er brütete unablässig über musikalische Gedanken.

In neuerer Zeit hat man ihn zu einem Politiker, zu einem Demokraten machen wollen. Nun ja, er las die Zeitungen und hegte wohl auch gewisse sogenannte freisinnige Ansichten. Aber sie gingen nicht so tief, daß sie bestimmenden Einfluß auf seine Geistesrichtung, auf sein Gemüth, auf sein künstlerisches Schaffen gehabt hätten. Ja, man könnte ihn, wenn er einmal in eine politische Partei einrangirt werden soll, mit weit größerm Rechte den Aristokraten als den Demokraten zuzählen. Er war wenigstens sicherlich Aristokrat seinem Umgange nach, denn wenn er einmal unter Menschen kam, so bewegte er sich zunächst unter Adeligen und Fürsten. Diesen dedicirte er die meisten seiner Werke und von ihnen nahm er Unterstützung an. Dazu kommt, daß er diejenigen, welche bürgerlich ihm gleich oder gar unter ihm standen, wahrhaft tyrannisirte und sehr oft unverantwortlich behandelte; er ließ an ihnen seine häufig gar seltsamen Launen aus, duldete nicht den geringsten Widerspruch und wollte immer und überall nur seinen Willen gelten lassen. Ist dies demokratisch, so war er ein großer Demokrat, aber dann bewahre uns Gott vor aller Demokratie.

In seiner zweiten Periode unterscheidet er sich von dem, was er in der ersten war, dadurch, daß er die Formen und Maximen seiner großen Vorgänger zwar auch noch beibehielt, aber immer mehr mit nur ihm eigenthümlichen Gedanken hervortrat, so wie gewaltigere, tiefer greifende Gefühle in ganz individueller Weise auszudrücken begann, daß er stets einen bestimmten Zweck, ausdauernd und mit

seiner ganzen Macht erfaßte und den Eindruck, die Wirkungsmacht seiner Werke in hohem Grade verstärkte.

Die Nachahmung hatte das Bildungswerk an ihm vollendet, er machte sich los von der fremden Stütze, er bewegte sich frei und selbständig und seine volle Eigenthümlichkeit konnte sich entfalten.

Was er in dieser zweiten Periode, seiner Glanzepoche, geleistet hat, ist fast ohne Ausnahme das Höchste, das die Instrumentalmusik bis diesen Augenblick hervorzubringen vermocht hat. Es sind dies seine herrlichsten, seine anstaunenswerthen Werke, die Wunderblumen seines Genies und der Kunst, die heute noch gewaltig in die Seele der Hörer greifen und alle Saiten im Menschenherzen in Schwingung versetzen, jene ewigen Schöpfungen, denen bis auf den heutigen Tag keiner unter allen neuern Componisten, welchen Namen sie auch haben mögen, mit irgend einem Werke, trotz aller Anstrengung nur nahe, viel weniger gleich gekommen ist. Er steht in der Musik so einzig, so vollendet, so riesengroß da, wie in der Dichtkunst Shakespeare. Wie es Keinem der Neuern gegeben war, den Glanz des großen Britten zu verdunkeln, so überstrahlt Beethoven Alle, Alle, die nach ihm kamen.

Deshalb wollen wir auch die Werke aus dieser seiner zweiten Periode vorzugsweise mustern, um zu erkennen, was er eigentlich, wie Viel, wie Großes er geleistet hat. Namentlich müssen wir sein Wirken als Instrumentalcomponist ins Auge fassen.

Als solcher hielt er wie schon erwähnt, an den Hauptgrundsätzen seiner beiden großen Vorgänger unwandelbar fest, aber er wußte sie bereits in glücklicherer, namentlich großartigerer Weise und darum wirkungsreicher zur Ausprägung zu bringen.

Sein Hauptstreben war der möglich deutlichste, bestimmteste, verständlichste Ausdruck. Davon ging er aus, das hatte er unablässig im Auge und dazu wußte er alle musikalischen Mittel sich dienstbar zu machen.

Zunächst rief er bei jeder Composition ein ganz bestimmtes

Gefühlsobject in seinem Gemüthe wach, aber damit begnügte er sich noch nicht. Er durchdachte dasselbe nach allen Seiten hin, zerlegte es gleichsam anatomisch in alle seine Theile und suchte sich so die klarste und umfassendste Kenntniß desselben zu erwerben. Denn nicht mit der Hauptstimmung allein und im Ganzen war er zufrieden; er musterte das Entstehen, Aufwachsen und allmälige Verglühen und Verglimmen desselben; er prüfte und übersann alle Nüancen und Modificationen, die aus demselben sich entwickeln, von anderer Seite her hineingreifen können und wurde in dieser Weise vollkommen vertraut damit. Man könnte das aus seinen Werken herauslesen, welche alles Dies entsprechend wiedergeben und darum die wunderbare Wirkung machen; aber er hat sich auch zum Ueberfluß selbst deutlich und bestimmt darüber ausgesprochen. So sagt er z. B. über das Adagio in der D-Dur-Sonate, Op. 10: „Jedermann fühlt den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nüancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen."

Die Zahl der Grundgefühle, die in einer Menschenbrust wohnen, ist indeß beschränkt und ihr Umfang gar nicht viel umfassend, sie nehmen aber in den Personen je nach Umständen und Lagen eine unendlich verschiedene Erscheinungsweise an und erhalten dadurch eine endlos mannichfaltige Färbung. Ein armes Mädchen freut sich über ein Band und ein Feldherr über eine gewonnene Schlacht; aber wie ganz und gar verschieden ist in beiden die Freude, welche ganz verschiedene Lichter und Farbenspiele schillern in dieselbe hinein! Ja die Freude eines italienischen und eines deutschen Mädchens über ein Band u. s. w. wird eine verschiedene sein. Eben so sind die Lagen und Umstände, in welche ein Mensch kommen kann, im Allgemeinen nicht sehr zahlreich. Der Verlust einer geliebten Person durch den Tod ist ein solcher Umstand; aber wie tausendfach verschieden kann derselbe zur Erscheinung kommen!

Dies entging Beethovens Nachdenken nicht. Er erkannte sehr bald, daß der, welcher nur in seine Gefühle hineingreife, nur seine subjectiven Empfindungen beachte, in seinen Schilderungen unmöglich sehr mannichfaltig erscheinen könne, viel mehr Gleiches oder doch sehr Aehnliches bringen müsse. Er nahm sich deshalb vor, die Stimmung, den Gefühlskreis, den er zur Darstellung bringen wollte, einer bestimmten Person in einer bestimmten Lage unterzulegen und seiner Schilderung dadurch eine verschiedene Färbung zu geben.

So erzählt sein Biograph Schindler, Beethoven habe einen gewissen Gegenstand, z. B. den Liebeszank eines Paares, mehrfach auszudrücken und doch jedesmal ein ganz verschiedenes musikalisches Bild hervorzubringen versucht. Es wurde ihm dies ganz natürlich nur dadurch möglich, daß er sich Liebe und Veruneinigung bei Personen von verschiedenem Charakter, in verschiedener Situation, unter verschiedenen Anlässen vorstellte, sich psychologisch klar zu machen suchte, was in jenen bestimmten Personen mit dem und dem Charakter, in der und der Situation ꝛc. nothwendig vorgehen müsse und dies dann musikalisch zum Ausdruck brachte.

Dies, nur dies allein, erklärt die außerordentliche Mannichfaltigkeit seiner Compositionen, unter denen keine der andern ähnlich ist, wie man dies leider bei so vielen andern Componisten findet, welche nicht so zu Werke gehen wie es Beethoven that; es erklärt die große Verschiedenartigkeit seiner Formen und Gedanken.

Das eben ist mit seine Größe, daß er nicht wie so Viele vor und nach ihm eine vielleicht nur schwach und unklar empfundene, psychologisch gar nicht oder flüchtig durchdachte Stimmung in die vorgefundene bekannte Form goß und einzwängte, die wohl einmal zufällig die rechte sein kann, zehnmal aber eine ganz falsche ist; er paßte vielmehr die Form, so weit es die künstlerischen Bedingungen zuließen, seinem Gegenstände an. Vergleichen Sie z. B. in dieser Hinsicht seine Sonaten untereinander und Sie werden bald erkennen, welche unbeschreibliche Verschiedenheit in dieser Form Ihnen

entgegentritt, ohne daß die künstlerische Urform jemals verletzt wäre.

Hatte er sich mit dem Gegenstand, den er schildern wollte, völlig vertraut gemacht, so daß er klar und lebenswahr vor seiner Seele stand, so begann ein mächtiges Sinnen und Denken in ihm, alle Räder seines gewaltigen Geistes wurden gleichsam in Bewegung gesetzt, um den Hauptgedanken hervorzubringen und zu gestalten, welcher die Hauptseiten der Aufgabe deutlich und verständlich ausdrücken sollte. Vorzugsweise suchte er nach dem rechten Hauptthema, das den Charakter des Ganzen so deutlich und bestimmt als möglich anzukündigen und auszuprägen vermöchte; denn die erste und Grundforderung, die er an dieses stellte, wie an alle seine einzelnen Gedanken, hieß — Prägnanz. Vergleichen Sie einmal von diesem Gesichtspunkte aus alle Themata aller seiner Werke.

Sie werden es nun erklärlich finden, wenn Sie hören, wie lange er oftmals nach dem Thema gesucht, wie oft er ein gefundenes ganz verworfen, wie mehrfach er ein anderes umgeändert habe, bis es sich so gestaltete, daß es seinen strengen Anforderungen, seinen hohen Ansprüchen an kräftigsten, deutlichsten, prägnantesten Ausdruck Genüge leistete. Es ist dies allgemein bekannt und dennoch ahmen ihm darin unsere heutigen „genialen" Componisten nicht nach, die jeden Augenblick Gedanken gebären und aufziehen, weil sie jeden ihrer Gedanken für den besten halten, aber leider zumeist armselige, Mitleid erregende, lebensunfähige Wesen in die Welt setzen. Sehen Sie sich dieselben nur an in den Werken unserer Neuen!

War Beethoven endlich mit dem gefundenen Hauptgedanken zufrieden, so ging er keineswegs rasch an die Ausarbeitung. Nein, nun sann und grübelte er erst über den thematischen Umwandlungen desselben. Er notirte sich dieselben so wie sie ihm kamen, ohne Ordnung und Wahl, ganz unbekümmert um die Reihenfolge, die sie

später in dem Werke erhalten sollten, denn es strömten ihm stets weit mehrere zu als er selbst zu dem ausgedehntesten Werke verwenden konnte.

Kam er dann zur wirklichen Ausarbeitung, so suchte er sich die besten aus, entwarf nun entweder auf dem Papiere oder auch im Kopfe die Skizze zu dem Ganzen und brachte den vereinzelten, zerrissenen Stoff, die einzelnen Gedanken in die rechte psychologische Verbindung und Ordnung.

Dabei ging sein Hauptstreben nach der blühendsten, zugleich aber dem Gegenstande und den Instrumenten, für welche die Composition bestimmt war, angemessenste Instrumentation. Sein Grundprincip war das Haydns und Mozarts: lieblichster Klang des Ganzen wie jedes einzelnen Bildes, die möglich wirksamste Contrastirung durch Schatten und Lichter und die Belebung durch die mannichfaltigsten Tinten, Halbtinten u. s. w. Darin nun hat er, in seinen besten Werken, Haydn fast immer, Mozart zuweilen übertroffen. Namentlich verstand er es, die Blasinstrumente in noch überraschenderer, zauberisch wirksamer Weise zu verwenden und dadurch auf die Hörer einen unbeschreiblichen, wahrhaft bewundernswürdigen Eindruck hervorzubringen, der mit jedem Hören neu sich wiederholt. Auch steht er darin in Deutschland noch unübertroffen, ja unerreicht da, denn keiner von allen Componisten nach ihm ist ihm in der endlosen Mannichfaltigkeit bald majestätisch erhabener, großartig prächtiger, bald lieblich zarter und anmuthiger Instrumentations- oder Klangbilder gleichgekommen.

Leider lassen sich auf ihn Schillers Worte anwenden:

Doch Keinen sah ich fröhlich enden,
Auf den mit immer vollen Händen
Die Götter ihre Gaben streun.

Er ging aus seiner zweiten in eine dritte Periode, aus der Epoche seiner vollkommenen Schöpfungen in die der überreizten über. Sie ist in einigen seiner letzten Werke, in einigen Quartetten

und Messen, zum Theil selbst in seiner neunten Symphonie zu erkennen und — zu beklagen.

Was auch seine verblendeten Verehrer, die Alles an ihm vergöttern, zum Lobe und zur Erklärung der genannten Werke versucht und gethan haben, wie viele einzelne Schönheiten und Genieblitze auch sie noch enthalten, im Ganzen machen sie keine rein befriedigende Wirkung mehr, und einzelne, z. B. das Quartett Op. 133 (Londoner Ausgabe), sind und bleiben für den unbefangenen Hörer mit rein ästhetischem Sinn zum großen Theil ganz ungenießbar. Wer an der Fuge in dem zweiten Quartett bei der Ausführung einen wohlthuenden musikalischen Eindruck empfinden kann, muß von der Natur eine ganz besondere und eigenthümliche Organisation empfangen haben, um die ihn indeß die ganze übrige musikalische Welt schwerlich beneiden dürfte.

Es verdient wohl eine Untersuchung, warum diese seine letzten Werke nicht so sicher und so allgemein wirken können als die frühern.

Die Ursachen liegen zum Theil in neuen Principien, die er für kunstwürdiger hielt, die es aber nicht sind, weil sie sich von den urewigen Bedingungen entfernen, welche in dem Menschengeiste ruhen. Er schuf andere Principien, konnte aber keine andern Menschen dazu schaffen und auf die Menschen, wie sie sind, passen die erstern nicht. Zum Theil liegen die Ursachen aber auch in der Verdüsterung, die sich über sein Leben verbreitete. Das schrecklichste Unglück, das einem Musiker begegnen kann, traf ihn: er wurde taub. Ueberdies gerieth er in schlimme Kämpfe mit einem mißrathenen Neffen und, durch sein Mißtrauen überhaupt, mit allen Menschen, mit denen er in Berührung kam. Dies verdüsterte nicht allein sein Gemüth, erfüllte dasselbe vorherrschend mit bittern, widerwärtigen Empfindungen und führte ihm somit die düstere rauhe Seite des Gemüthslebens als Stoff für seine Compositionen zu; es entging ihm auch allmälig in Folge seiner Taubheit der Genuß und die Freude an

den Reizen der Melodie und des Wohlklanges. Er hörte eine lange Zeit nicht nur die Werke anderer Meister nicht, er konnte auch seine eigenen nicht mehr hören. Er vermochte demnach die Musik nur noch mit den Augen zu genießen, gewissermaßen mit den Augen zu hören. Darf man sich da wundern, daß er sich nach und nach derjenigen Musik zuwandte, die dem Auge beim Lesen vorzugsweise Interesse gewährt, der polyphonen? Ich verweise auch hier auf das oben genannte Quartett. Es ist allerdings wahrhaft bewundernswürdig, in wie hundertfach immer und immer verschiedenen außerordentlich originellen und immer neuen und überraschenden Gestaltungen die Anfangstakte desselben das ganze Werk hindurch wiederkehren. Das Auge kann bei dem Lesen dieser genialen Combinationen, je vollständiger man sie erkennt — was übrigens nicht leicht ist und erst nach mehrmaligem Durchstudiren gelingt — bezaubert werden; aber dieser Reiz schwindet bei der Ausführung und was an Melodie und Klang für das Ohr bleibt, ist keine Musik mehr, die erfreut.

So sind seine Compositionen, in denen alle Stimmen gleichzeitig und gleichbedeutend sprechen sollen und jeder Stimme eine eigene Melodie zugetheilt ist. Der Zwang aber, welchen solche künstliche Combinationen dem schaffenden Geiste, auch dem höchst begabten, auferlegt, und der für Beethoven um so größer und beengender sein mußte, da er in der Kunst der Fuge niemals zu der technischen Sicherheit und Leichtigkeit Mozarts gelangte, hemmt nicht allein die freie Entwickelung und Herausbildung der Melodie, er trägt auch das Peinliche, das er an sich hat, in die Erfindung über, denn die fortwährende Rücksichtnahme auf den kunstvollen Formbau drückt und stört die reine Stimmung des Gemüthes. Dadurch, daß er jeder Stimme eine entsprechende Melodie geben wollte, unterdrückte er selbst die ansprechende. Er legte zu Viel hinein, und so mußte zu Wenig, d. h. ein unverständliches Zuviel, herauskommen.

Dazu kommt, daß die reizenden anmuthigen Bilder wie aus seiner Seele, so aus seinen Werken schwanden; seine Instrumentation wurde gleichzeitig düsterer, überfüllter, wegen der vielen bedeutungsvoll auftretenden Stimmen zuweilen unklar und verwirrt und wenn auch seine sonstigen himmlischen Wohlklänge nie ganz wichen, so blieben sie doch nicht vorherrschend, sie wurden seltener und an ihre Stelle traten barocke Einfälle.

Im Anfange, wie in seiner besten Zeit hatte er die ganze Form und die Gliederung, den Periodenbau, bis ins Einzelne klar, deutlich erkennbar und verständlich gebildet; jetzt ging er auch davon ab: er baute kunstvolle, verwickelte Perioden und flocht und schlang sie oftmals so in und unter einander, daß man ihren Anfang, Fortgang und Ende allenfalls, wenn auch häufig mühsam, mit den Augen heraussuchen und finden kann, bei der Aufführung aber durch das Gehör, und wenn es noch so sehr geübt ist, durchaus nicht immer zu erkennen vermag.

Er ertrug durchaus keinen Widerspruch und da er bei seinem allerdings vollberechtigten Bewußtsein, Großes und Herrliches geleistet zu haben, einen Irrthum in Sachen der Kunst von seiner Seite für rein unmöglich hielt, galt ihm selbst die leiseste und bescheidenste mißbilligende Aeußerung über seine neuesten Compositionen als Hochverrathsverbrechen oder als Ausspruch und Beweis von Dummheit und Unkenntniß. So war es ihm selbst so unmöglich von der leider betretenen Bahn abzulenken, als Andern ihn zum Verlassen derselben zu bewegen.

Es ist bekannt, daß er in seiner großen Messe, in der neunten Symphonie u. s. w. Stellen für die Singstimme geschrieben hat, die in solcher Art absolut unausführbar sind. Machten ihn die Sänger in der bescheidensten Weise darauf aufmerksam und baten um nur kleine Abänderungen, so war er doch nie zu bewegen, auf die ihm gemachten Vorstellungen und Bitten einzugehen.

Freilich giebt es Lobredner, die ihm sogar diesen absoluten Fehler nicht zum Vorwurfe machen. Und einen absoluten Fehler begeht der Componist, welcher von irgend einem Instrumente, also auch der Menschenstimme, etwas verlangt, das dasselbe unmöglich ausführen kann.

Bis zu einem gewissen Punkte ist es allerdings vortheilhaft und sogar nothwendig, daß ein Künstler den Eingebungen seines Genies und seiner Ueberlegung mehr vertraut als den Urtheilen Anderer und durch die Einwendungen derselben sich nicht beirren lasse. Mancher ist dadurch groß geworden, auch Beethoven. Wenn er aber den an sich richtigen Grundsatz bis zur Uebertreibung ausdehnt, wenn er auch das Hinweisen auf die unabänderliche Natur und die ewige Vernunft vernachlässigt, wenn er über Natur, Vernunft und deren Gebote aus Eigensinn hinauszugehen wagt, verläßt er die Bahn der reinen Kunst.

Etwas der Art hat Beethoven sich zu Schulden kommen lassen. Wer das nicht erkennen will, wer es nicht offen auszusprechen wagt, wohl gar diese beklagenswerthen Verirrungen des größten Meisters als gesteigerte Kunstleistungen, als Schönheiten darzustellen sich nicht scheut, der ist ein Heuchler oder Nichtkenner und gefährdet das gesunde Gedeihen der Kunst.

Diese Verirrungen des großen Geistes Beethovens, mehr aber noch die Verirrungen seiner blinden Verehrer, welche jenes Abweichen vom rechten Kunstwege nicht nur nicht tadeln, sondern sogar anpreisen, sind die Ursachen, daß der Einfluß Beethovens auf die Folgezeit — kein günstiger gewesen ist. Wie die Kunst durch große Geister und Meister gefördert und ausgebildet, so wird sie durch hervorragende Männer auch allmälig auf Abwege geleitet und rückwärts gedrängt. Alle, die sich irgend wie hervorthun, aus der Menge heraustreten, im Guten und Schlechten ziehen, stets eine Heerde Nachahmer nach, die leider immer dann besonders groß ist, wenn es etwas Mangelhaftes, Seltsames nachzuahmen giebt, weil

es im Ganzen leichter ist, etwas Mangelhaftes und Verkehrtes als etwas Vortreffliches, Vollkommnes zu thun.

So ist es unendlich schwer, vielleicht unmöglich, das Große und Herrliche Beethovens zu erreichen, sehr leicht ist es dagegen Musikstücke überlang auszuspinnen, Gedanken ohne melodischen Reiz zu erfinden, viele Stimmen zugleich, polyphon, reden zu lassen, unbekümmert, ob sie verstanden werden oder nicht, verwickelte Perioden zu bauen, harmonische Seltsamkeiten zu wagen oder barocke Instrumentationsbilder zusammenzusetzen, wenn dabei auf den Wohlklang keine Rücksicht genommen wird.

Leider ist es in unsern Tagen so weit gekommen, daß man alle jene Verirrungen eines großen Geistes für Beethovens Streben nach Fortschritt in der Musik, für das Betreten „neuer Bahnen", ja für die ersten Andeutungen zu einer künftigen erhabenern Musik ausgelegt und dargestellt und sie nicht allein nachgeahmt, sondern sie noch zu überbieten versucht hat. Man hat alles Das, was in Beethovens letzten Compositionen doch immer nur noch als Nebensache erscheint, zur Hauptsache gemacht und in ihm die Morgenröthe der Zukunftsmusik erkannt. Vorzugsweise hat man die düstern, zerrissenen, „weltschmerzlichen" Stimmungen und Gegenstände, zu denen sich der unglückliche große Meister in seiner letzten Zeit hinneigte, für die besten, tiefsten oder höchsten, Stoffe der Instrumentalmusik gehalten. Wir werden später Belege und Beweise dafür finden.

So lange Beethoven an den von seinen Vorgängern Haydn und Mozart aufgefundenen und ausgebildeten Grundsätzen festhielt und nur die Mittel anwandte, die er mit Sicherheit und Leichtigkeit beherrschte, sich also völlig frei, von keiner technischen Fessel gehemmt, bewegen konnte, brachte er Werke hervor, die bis heute als das Höchste, Herrlichste und Größte dastehen, das die Tonkunst geschaffen hat. Hierher gehört auch seine Oper „Fidelio", in welcher, wenn auch bisweilen häßliche Stellen für die Singstimmen vorkom-

men und hier und da ein barocker oder reizloser Gedanke mit unterläuft, doch im Ganzen sich sein Genie in vollem Glanze entfaltet.

Als er dagegen über die Grundregeln der Kunst hinausging, der Musik Mehr und Anderes zumuthete als sie überhaupt zu leisten vermag, wie das Aussprechen und Ausdrücken gar zu individueller Gedanken und kleiner subtiler Gefühlsnüancirungen, als er durch jede Stimme gleichsam einen Begriff verdeutlichen wollte, — verloren seine Compositionen die allgemeine Wahrheit, die durchsichtige Klarheit, die anmuthige Schönheit und damit wenigstens zum Theil ihre Wirkungskraft. Es traten die Fesseln erkennbar hervor, die ihm das Wort anlegte, wie in seinem „Christus am Oelberge" und in seinen Messen; man bemerkte seinen Mangel an technischer Gewandtheit wie in allen seinen Fugensätzen, denn die Mozartsche Ungezwungenheit und der natürliche Stimmengang fehlen, oder er zeigte doch die Mangelhaftigkeit der Musik überhaupt, durch welche er der Welt zu detaillirt erzählen wollte, was in seinem Herzen und in seinem — Kopfe vorging. Dies vermag, wie er bewiesen hat, auch der größte Meister im Reich der Töne nicht und eben so unmöglich ist es dem Hörer, eine solche Tonsprache zu verstehen.

Es ist über Beethoven unendlich viel poetisirt und phantasirt worden. Damit ist aber weder dem Künstler noch dem Publikum etwas gedient. Darum legte ich Ihnen meine Ansichten über ihn in der Art vor, wie ein Künstler den andern betrachtet. Ich wollte Ihnen hauptsächlich zeigen, daß ein Jeder von Andern zuerst lernen muß, daß er dann erst freier sich entwickeln und seine Eigenthümlichkeit entfalten kann, daß er aber, so bald er darin zu weit vorgeht, auch über die Grenzen der Kunst hinausschreitet und, statt mehr zu leisten, weniger wirkt.

Ist der Künstler auf dem Culminationspunkte angelangt und er vermag nun sich nicht zu begnügen mit dem Erreichten, sondern will immer weiter schreiten, so wandelt er natürlich allmälig wieder — abwärts. Im Beginne und längere Zeit hindurch suchte Beet-

hoven nichts weniger als neue Bahnen, er wandelte vielmehr auf den Pfaden, die seine Vorgänger als die richtigen erkannt hatten, und auf diesen drang er weiter vor als je ein Anderer, ja er gelangte an die Grenze, wo warnend geschrieben steht: nicht weiter! Er aber, der so Viel erreicht hatte, wollte Alles erlangen. Er überschritt die Grenzen und einige Verblendete werden nicht müde zu verkünden, der Meister habe jenseits erst die rechte und ächte Musik gefunden. Beethoven verdiente es allerdings, daß man auch seinen Werken aus dieser letzten Periode Aufmerksamkeit, ja doppelte schenkte. Sie ist ihnen geworden, aber tief betrübt sprechen alle wahren Verehrer der Kunst und ihres Meisters das Endurtheil: hier irrte er. — Und dabei wird es bleiben, wenn auch die überklugen Kenner und ihre unwissenden und gedankenlosen Nachbeter fort und fort eigensinnig das Gegentheil behaupten, denn was von dem Natürlichen, Wahren und Schönen abweicht, kann nie selbst das Natürliche, Wahre und Schöne sein.

Einunddreißigster Brief.

Den großen Drein erstand er ein Rival.
Byron.

Franz Schubert

(geb. zu Wien am 31. Jan. 1797, gest. daselbst 1828).

Hoch über allen Componisten, die nach Beethoven gekommen sind, steht in ursprünglicher, gesunder Schöpfungskraft Franz Schubert, der so früh in das Grab sinken mußte wie Mozart. Noch bei Beethovens Lebzeiten, als der Meister im höchsten Glanze seines Ruhmes stand, wetteiferte der Jüngling nicht blos mit demselben, er gewann sogar Siege über ihn. Mit seinen Liedern hat er Alle übertroffen, auch Beethoven, mit andern Werken kam er diesem großen Meister unter Allen am nächsten, namentlich in seinen Symphonien.

So jung er damals noch war, besaß er doch das richtige Urtheil, Beethovens letzte Werke keineswegs für Andeutungen zu einer neuen, zu der eigentlich wahren Musik, sondern für Verirrungen zu halten. Auch hatte er den Muth, auf den richtigen Weg zurückzukehren, während Beethoven zu complicirte Perioden baute, dem künstlich polyphonen Satze sich zu ausschließlich hingab und von den Reizen schöner, faßlicher Melodie sich abwendete. Er bauete auf dem, was Beethoven wirklich und wahrhaft Großes geschaffen hatte in der einzig und allein rechten Art fort, denn er eignete sich des Meisters tiefgreifende gewaltige Ausdrucksweise an, verschmähete aber die zu complicirte Form und hielt an der allein schönen, der einfachen, fest.

Sein Beispiel giebt allen eifrig strebenden jungen Talenten den Trost, daß durch Beethoven keineswegs alle Nachkommenden für immer in den Schatten gestellt sind, daß vielmehr Jeder, der mit wirklicher Begabung, mit Fleiß und Besonnenheit die Mittel anwendet, durch welche Beethoven in seiner Glanzzeit so Herrliches hervorgebracht hat, heute noch originelle, schöne und deshalb tief wirkende Werke schaffen kann. Noch hat Niemand behauptet, die großen Dichter hätten den Nachkommenden alle großen und schönen Gedanken vorweggenommen; sie haben vielmehr nur gezeigt, in welcher Weise schöne Gedanken schön und eindringlich auszusprechen sind; die Gedankenquelle strömt immer und immer neu. So sind auch die musikalischen Gedanken, so sind die Melodien, die musikalischen Combinationen niemals zu erschöpfen, wenn der Componist nur nicht immer das Erste Beste aufgreift, was ihm vielleicht nur die Erinnerung zuführt, nicht prüfendes, sinnendes Nachdenken.

Franz Schubert begann zuerst mit der Composition von Liedern und durch Goethes „Erlkönig" gründete er seinen Ruf. Mit dem größten Scharfsinn drang er stets in die Worte, ja selbst in die Eigenthümlichkeit des Dichters überhaupt ein und neben der seelenvollsten Melodie wußte er stets das Charakteristische scharf hervorzuheben, die geschilderten Gefühle treffend in seinen Tönen auszumalen. Diese Rücksicht auf den richtigen und wahren Ausdruck brachte er dann zu seinen reinen Instrumentalwerken mit. So sollte jeder Componist mit Vocalmusik beginnen, die ihn vor nichtigen und nichtssagenden Gedanken bewahrt, weil ihm der Sinn der Liedesworte stets sagt, wo er gefehlt. Der Mangel an Melodie und wahrem Gefühlsausdruck bei vielen unserer neuesten Componisten schreibt sich, ich wiederhole es hier noch einmal, daher, daß sie zumeist als Clavier*spieler* und dann als Clavier*componisten* beginnen.

Ueber Franz Schubert als Liedercomponist verweise ich Sie auf „deutsches Lied". In seinen größern Werken giebt er große, breite

Melodien, die oftmals einfach und wahrhaft volksmäßig sind; er baut klare, überschauliche Perioden, scheidet sie stets erkennbar von einander ab und reihet sie symmetrisch gegliedert aneinander, während seine Instrumentationsbilder wohlklingend und prägnant bezeichnend sind. So wird man von keinem seiner Werke sagen können: „man muß es mehrmals hören, um seine Tiefe zu ergründen.“ Sie sind durchsichtig klar, aber Niemand würde es wagen, Schubert'sche Schöpfungen „seicht“ zu nennen.

Das Einzige, das an Schubert Tadel verdient, ist die Flüchtigkeit, mit welcher er arbeitete. Man sieht darum manchem seiner Werke den Mangel der Feile an und sie machen in Einzelnem hier und da den Eindruck des noch nicht Fertigen. Er wußte auch bisweilen das Ende nicht zu rechter Zeit zu finden und so fehlt hier oder da das Gedrungene, Abgerundete der Form. Auch sind aus gleichem Grunde seine Gedanken ungleich; unter die herrlichsten drängen sich unbedeutende, nichtssagende, leichtfertige.

Aber dies hätte Franz Schubert bei längerem Leben sicherlich erkannt und beseitigt, denn er gehörte nicht zu denen, die bewußtlos arbeiten; Alles was er that, that er wohlbedacht; er nahm sich nur nicht immer die Zeit, die Arbeiten mehrmals prüfend durchzugehen und das Mangelhafte auszuscheiden. Mit welchem klaren Bewußtsein er schuf, geht daraus hervor, daß er wie Beethoven das größte Gewicht auf die Erfindung der Themata legte. Er wußte, daß aus dem Hauptthema einer Composition die Hauptwirkung hervorgeht und daß kein musikalisches Werk eine bedeutende Wirkung haben kann, wenn es nicht ein bedeutendes Thema hat.

Daß Schubert nicht geworden ist, was er hätte werden können, d. h. Beethoven und Mozart völlig ebenbürtig, davon trägt er leider zum Theil selbst die Schuld. Hätte er den Leidenschaften, die in ihm tobten, stets mit Ernst, ein zweiter Faust, zugerufen: „knurre nicht, Pudel, zu den heiligen Tönen“, so wäre der Versucher vielleicht von ihm gewichen; aber „der Pudel schwoll“, die gemeine

Leidenschaft wurde übermächtig in ihm. Wie Manche der genialsten alten niederländischen Maler war er, wenn er nicht arbeitete, im Wirthshaus zu finden vor dem Schoppen, in nächtlichen Orgien. In den Pausen zwischen den sinnlichen Lebensgenüssen warf er dann seine genialen Werke flüchtig hin; kein Wunder, daß man ihnen in Einzelnheiten die Art ansieht, wie sie entstanden.

Die Zahl seiner Werke ist wunderbar groß, namentlich wenn man auf die kurze Dauer seines Lebens und auf seine Lebensweise Rücksicht nimmt. Er schrieb neun Opern, sechs Symphonien, viele Chöre, Cantaten, Ouvertüren, Messen, Offertorien u. s. w., dann über zweihundert Balladen- und Liedercompositionen, welche letztern ich bereits besprochen habe. Es war ihm demnach das höchste Maß künstlerischer Productionskraft gegeben und neben derselben besaß er in reichster Fülle alle Eigenschaften des Genies: Originalität, tief poetisches Gefühl, die Kraft des schönsten und zugleich wahrsten Ausdruckes und feurige Phantasie. Er zeichnet sich aus durch reizende Melodien, durch harmonischen und modulatorischen Reichthum und schönen Formensinn.

Ein Schritt nur trennte ihn in der Kunst von dem größten Meister der Töne, und — ein Grab nur trennt seine sterblichen Ueberreste von den Gebeinen Beethovens.

Zweiunddreißigster Brief.

Fürs Geld
Und für die Welt,
Und doch nicht leerer Dunst, —
Das zeugt wohl für die Kunst!

Johann Nepomuk Hummel

(geb. zu Preßburg am 14. Novbr. 1778, gest. am 17. Octbr. 1837 zu Weimar).

Hummel war in mancher Hinsicht der erste Liszt. Beide sind Ungarn, beide erreichten zu ihrer Zeit die höchste Fertigkeit im Pianofortespiel und machten das Pianoforte zum Mode-Instrument, beide wurden endlich Capellmeister in Weimar. In andern Stücken freilich gehen sie weit auseinander, was hier nicht näher zu untersuchen und auszuführen ist.

Hummel hatte das seltene Glück ein ganzes Jahr lang der Schüler Mozarts zu sein und selbst in dem Hause des großen Meisters zu wohnen. Nach einer großen Kunstreise, die sein Vater mit dem Knaben unternahm, erhielt er Unterricht bei dem großen Contrapunktisten Albrechtsberger und bei Salieri. Kein Wunder, daß sein bedeutendes musikalisches Talent unter der Führung solcher ausgezeichneter Lehrer eine glänzende Ausbildung erhielt.

Als Claviervirtuos übertraf Hummel Alles was vor ihm dagewesen war und leistete bis dahin Unerhörtes. Jedermann glaubte deshalb, er habe den Culminationspunkt der Fertigkeit erstiegen. Die Triumphe, die er in allen Städten und Ländern errang, welche er besuchte, regten zuerst, wie nachmals die Siege Liszts, Nachahmer in Schaaren an und so darf man wohl behaupten, daß er den ersten

Anlaß zu der ungeheuren Steigerung und Verbreitung des Pianofortespiels gegeben hat. Die Virtuosen der Neuzeit haben ihn freilich zum größten Theile in der mechanischen Fertigkeit noch übertroffen, keiner aber hat ihn bis auf den heutigen Tag, Mendelssohn vielleicht ausgenommen, in dem ächt künstlerisch geschmackvollen Vortrage auch nur erreicht.

Der Hauptvorzug seines Spieles lag in dem strengen Festhalten des Tactes und Tempos. Das grauenhafte tempo rubato, jenes unausstehliche willkürliche Anhalten hier und Forteilen dort, durch welches in der neuen und neuesten Zeit die meisten Claviervirtuosen (wie fast alle Sänger) den ächten Kunstfreund zur Verzweiflung bringen, war ihm ein Gräuel. Wendete er es einmal an, was höchst selten geschah, so war es sicher unmittelbar durch das Gefühl geboten und es machte dann auch eine tiefgreifende Wirkung.

Als Improvisator auf dem Pianoforte war er der Erste und er ist bis heute der Einzige geblieben in seiner Art; denn Keiner hat ihn wieder erreicht in dem glatten Flusse der Gedanken, in dem hohen Schwunge derselben, in der harmonischen, ächt künstlerisch thematischen Combination und den reizenden gediegenen Formen, die er dabei entwickelte.

Als Componist folgte er getreulich den Kunstregeln und Maximen der drei großen Meister, und er war reich an schönen neuen eigenthümlichen Gedanken. Seine meisten Compositionen bestehen in Variationen, Sonaten, Romanzen, Fugen, Potpourris, Trios &c. für das Pianoforte, die er in den Mozartschen Formen, mit festgehaltenen und interessant ausgeführten Hauptgedanken schuf, aber breiter und namentlich viel reicher mit den originellsten und glänzendsten Passagen ausstattete, wie man sie bis zu ihm für unmöglich gehalten hatte. Die einzige Schwäche seiner Clavierconcerte ist das Starke der Instrumentation, mit welcher er das Pianoforte bisweilen dermaßen übertönt, daß es kaum noch gehört werden kann.

Sein schönstes Werk überhaupt, das weit über alle seine andern

hinwegragt und das man unbedenklich dem Besten an die Seite setzen kann, das Beethoven geschaffen hat, ist sein großes Sextett für Pianoforte mit Streich- und Blasinstrumenten. Es führt dasselbe eine Reihe der herrlichsten, lieblichsten, originellsten und ansprechendsten Gedanken in den klarsten Formen an dem Hörer vorüber und erfüllt das Gemüth mit den mannichfaltigsten, mächtigsten und tiefsten Regungen. Er hat in diesem Werke gezeigt, welch ein großer edler Geist in ihm lebte und wie ganz er die großen Maximen sich angeeignet hatte, die ich bei den Meistern Haydn, Mozart und Beethoven als die ewigen Gesetze der Kunst hervorgehoben habe. Leider ist es sein einziges in dieser Vollendung geblieben. In keinem andern erreichte er die Höhe wieder, die er in diesem erstiegen hat; in keinem hat er seine Schaffenskraft, seinen ordnenden klaren Verstand mit der Herrschaft über die Technik in so harmonischer Weise vereinigt und Alles, was er vermochte, in einen Focus glänzend zusammengedrängt.

Den Hauptgrund des Zurückbleibens vieler seiner andern Werke hinter jenem Meisterwerke finde ich einfach in seiner Liebe zu dem — Mammon, die bei ihm leider größer war, als sie bei den Künstlern sonst sich findet und sich finden soll. Seine Compositionen wurden begierig gesucht, die Verleger bestürmten ihn mit Bestellungen und er schrieb und schrieb um — des schnöden Goldes willen. Kein Wunder, daß da viel Schwaches und Unbedeutendes mit unterlief, das denn auch mit Recht bald vergessen worden und untergegangen ist.

In der Oper war er nicht glücklich. Die einzige große, die in weitern Kreisen bekannt geworden ist, „Mathilde von Guise", ist zu sehr Nachahmung seines Musters Weigl und konnte sich nicht halten, so viele schöne Einzelnheiten auch darin liegen.

Bedeutender erscheint er in seinen Kirchencompositionen, namentlich in seinen Messen. Es herrscht in denselben ein blühender und dennoch religiöser Stil. Aber auch sie leiden an dem allgemeinen Gebrechen, das ich in dem Briefe über die Kirchenmusik gerügt

und beklagt habe, — sie sind sämmtlich zu complicirt, zu künstlich contrapunktisch gehalten.

Ich habe absichtlich gerade diesen Meister, den Viele bereits ganz vergessen haben, in das Gedächtniß zurückrufen zu wollen, um Ihnen seine Werke zum eifrigen Studium zu empfehlen. In den besten derselben können Sie lernen, was schönste klarste Form, was wunderbar glatter und präciser Periodenbau und herrlicher Fluß der Gedanken ist, Sie können an ihnen den Sinn für reizende Melodie wecken und kräftigen, vor Allem aber die harmonische Modulationskunst studiren, denn seine Harmonie und Modulation ist überall mannichfaltig, blühend, oft überraschend reizend, überall ohne Ausnahme aber wohlthuend. Sie werden in Hummels Werken keine einzige Harmonieverbindung, keine einzige Modulation finden, und wäre sie auch noch so neu, noch so seltsam und überraschend, die in dem Gefühle gewissermaßen einen widerwärtigen Ruck hervorbrächte. Ich meines Theils halte Hummel in dieser Beziehung für eines der schönsten und vollendetsten Muster, die ich Ihnen empfehlen kann.

Dreiunddreißigster Brief.

Wer wird der Nächstberufene sein?
James Hogg.

C. Maria v. Weber

(geb. zu Eutin 1786, gest. zu London 5. Juni 1826).

Wenn sich bis zu Beethoven alle Mittel, welche die Tonkunst besitzt, mehr und mehr concentrirten, wie ein jedes einzelne zu dem andern und zu allen mehr und mehr in harmonischen Verein trat und aus diesem vom Hauche des Genies durchwehten und beseelten Verein das vollendete Kunstwerk hervorging, so läßt sich von jener Zeit ab, selbst bei den besten Nachfolgern, hier und da ein Auseinanderfallen, eine Störung jenes harmonischen Vereins, erkennen. Diese Spur müssen wir scharf im Auge behalten, denn sie zeigt uns, wie unmerklich die Kunst abwärts zu gehen anfängt, sie deutet warnend an, selbst bei großen Meistern, die uns Vorbilder sind, was wir zu vermeiden haben, wenn die Kunst auf ihrer Höhe erhalten werden soll.

Auch Weber ist ein solcher Meister, an welchem jene Spur zu erkennen ist.

Der Himmel hatte ihn mit seltenen Gaben ausgestattet. Er besaß alle Eigenschaften, die einen großen Tonkünstler machen: einen regen, schnell begreifenden Verstand, außerordentlich lebhafte Einbildungskraft, eine seltene Gestaltungskunst und reinen, edeln Geschmack.

Vergleicht man ihn mit den großen Vorgängern, so fällt sofort ein Unterschied zwischen denselben und ihm in die Augen, nämlich der Mangel entschiedener und ausschließlicher Beschäftigung mit der Musik schon in der Jugend. Seinen Geist reizte im Gegentheil Vieles und Vielerlei und zwar nicht blos als Lust an der Betrachtung, sondern auch als Anregung zur Production. Er zeichnete, er malte, er glaubte den — Steindruck erfunden zu haben und wollte gar ein Geschäft mit der Ausbeutung dieser Erfindung machen. So wurde ein ansehnlicher Theil seiner Jugend zersplittert und für seinen eigentlichen Beruf vergeudet. Er konnte nicht zu ernsten strengen Studien gelangen und dies um so weniger, da er mit seinem Vater häufig den Aufenthaltsort wechselte, ein ziemlich unstätes Leben führte und von den Lehren in der besten Lern- und Jugendzeit überall nur naschte und nippte.

Was ihm in der frühern Jugend an consequenter, strenger Lehre abging, gewann er indeß später zum Theil durch den Unterricht bei Abt Vogler und ersetzte er weiter durch eisernen Fleiß, vor Allem durch seine feine Beobachtungsgabe und seinen scharfen Verstand. „Zum Theil", sage ich, denn niemals ist er der Form so vollständig Herr geworden, wie sie von Haydn, Mozart, Beethoven, von Spohr u. A. beherrscht wird und so ist denn auch seine größte Schwäche — die Form. Es ist dies leider nicht genug erkannt worden und die Folge davon war, daß manche Jüngere durch ihn ebenfalls zur Vernachlässigung der Form verführt worden sind.

Auch ging ihm der Sinn für die thematische Arbeit in den Instrumentalcompositionen ab, oder er hat dieselbe und ihre Nothwendigkeit nicht vollständig erkannt; er hat es in ihr nie zu der Meisterschaft gebracht, wie etwa unter den Neuen Spohr und unter den Neuesten Mendelssohn. Es war ihm deshalb nicht gegeben, aus wenigen Hauptgedanken kunstnaturgemäß ein ganzes Werk, ein abgeschlossenes organisches Ganze, herauswachsen zu lassen. Allerdings kommen in seinen Instrumentalwerken einzelne wenige ver-

streute thematische Umwandlungen vor, aber sie verrathen stets seinen Mangel an Uebung in dieser Kunst und lassen darum auch jenen Reiz der ächten thematischen Arbeit, nämlich große Aehnlichkeit mit dem Hauptgedanken bei gleichzeitig großer Verschiedenheit, vermissen.

Die unvermeidliche Folge davon ist, daß er in seinen Instrumentalstücken zu viele neue verschiedenartige Gedanken verwendete, die ihnen meist etwas Zerrissenes, Zusammengesetztes geben, während doch das Kunstwerk, wie jedes Naturerzeugniß, ein einheitliches, geschlossenes, fest verwachsenes organisches Ganze sein soll.

Diesen Mangel zeigen seine Sonaten, seine Symphonien, am auffallendsten aber seine Ouvertüren. Die letztern sind ihrer technischen Form nach nicht viel mehr als eine Reihe bunter, wie zufällig neben einander gestellter Bilder, die nur durch einige Wiederholungen der Hauptgedanken mit einander verbunden und zusammengehalten werden, von einem organischen Herauswachsen auseinander, von einer naturgemäßen Entwicklung des Einen aus dem Andern und folglich von einer thematischen Einheit kaum eine Spur zeigen.

Vergleichen Sie in dieser Hinsicht die Mozartschen, Beethovenschen, Spohrschen Ouvertüren mit den Weberschen, ziehen Sie aus den erstern und aus den letztern die ganze Gedankenreihe aus und Sie werden sich sofort durch das Gefundene überzeugen, aus wie wenigen Gedanken jene Meister das Ganze herausgebildet haben, wie viele Sätzchen dagegen Weber aneinander reihen und verbrauchen mußte, um eine Ouvertüre zu Stande zu bringen.

Wie die Nachahmer nun regelmäßig die Schwächen der Meister aufgreifen, weil sie eben das sind, was sich ihnen am leichtesten nachahmen läßt, so ist es auch in diesem Punkte bei Weber ergangen, der sonach jene in formeller Hinsicht so leichtfertigen und zerissenen Opernouvertüren hervorgerufen hat, welche aus den heterogensten Gedanken und Melodien der Oper gebildet sind, die man wohl oder

übel aneinander reiht. Bei solchem Verfahren kann, wie von selbst einleuchtet, von einer innern geistigen Einheit, von einem psychologischen Ganzen die Rede nicht sein.

Dazu kommt, daß bei solchem Verfahren bei den Allegros z. B. in den Ouvertüren die Wahl und Anordnung der Gedanken nach einem innern Plane gar nicht erfolgen konnte, sondern — nach dem $^4/_4$ Tact, weil in diesem die Allegros der Opern-Ouvertüren gewöhnlich geschrieben sind. Deshalb mußte er jene Gedanken und Melodien aus der Oper nehmen, die sich dort in jener Tactart vorfanden, damit wenigstens die Einheit des Tactes und des Tempo gerettet werde, und es blieb ihm dann nichts weiter zu thun übrig, als jene Gedanken den Gesetzen von Licht und Schatten entsprechend wohl oder übel zu verbinden.

Nach Webers Vorgange haben wir jene zahllosen Ouvertüren erhalten, die in formeller Hinsicht eigentlich nichts sind als Potpourris, während Ouvertüren, wie sie Mozart, Beethoven rc. schrieben, ächte Kunstformen, fast ganz verschwunden sind.

Sie haben sicherlich längst den Einwurf bereit, daß gerade die Ouvertüren von Weber, die zum Freischütz, zu Oberon, zur Euryanthe rc. überall am häufigsten aufgeführt werden und überall und jedesmal das Publikum in wahre Begeisterung versetzen.

Das ist nicht zu leugnen und mir selbst treten, so oft ich sie höre, Thränen des Entzückens in die Augen. Aber ihre mangelhafte Form bleibt trotzdem. Ihre gewaltige, unbestreitbare Wirkung liegt anderswo. Die allermeisten Gedanken nämlich in diesen Ouvertüren besitzen eine außerordentliche unmittelbar in die Herzen einschlagende Wahrheit. Sodann verstand es Weber, zu jeder Ouvertüre einige der reizendsten volksthümlichsten Melodien aus der Oper auszuwählen, geschickt dieselben mehrmals auftreten und dann zum Schlusse nochmals in voller Pracht glänzend und feurig mit dem ganzen Orchester aufklingen zu lassen. Ferner sind diese ins Herz greifenden Gedanken, diese prächtigen Melodien von der Oper

her dem Publikum vertraute Bekannte, so daß sie mit ihrer eigenen Schlagkraft die Erinnerung an die Handlung mitbringen, zu welcher sie gehören und folglich auf den Hörer so verständlich und deutlich wirken wie angenehme Erzählungen. Nehmen Sie endlich dazu die herrliche Instrumentation, sowie die in Folge der zahlreichen Aufführungen überall erlangte sichere und vollendete Ausführung durch die Orchester, bedenken Sie, daß eben wegen des öftern Hörens das Publikum jede Note auswendig weiß und darum in dem ganzen Tongebilde jedes Einzelne in heller Klarheit vor sich hat, und Sie werden die enthusiastische Aufnahme nicht verwunderlich finden.

Der Mangel an schöner Form oder vielmehr die Formlosigkeit ist und bleibt ein Uebelstand, vor dem sich die Jüngern um so mehr zu hüten haben, da sie um Vieles leichter nachzuahmen ist als Webers tiefpoetischer Ausdruck und seine prächtigen Gedanken.

Seine Formlosigkeit, d. h. seine unsymmetrische, zerstückelte und zerrissene Form findet sich übrigens nicht blos in den Ouvertüren, sondern mehr oder weniger auch in allen seinen Opern selbst. So ist z. B. das Allegro der in Hinsicht auf Melodie und Ausdruck bewundernswürdig schönen und reichen Arie Agathens im „Freischütz": „alle meine Pulse schlagen", aus zu vielen einzelnen nicht organisch verbundenen Sätzchen zusammengebaut. Aber auch hier wie in den Ouvertüren verdecken die wiederholte, reizend schöne Melodie: „süß entzückt entgegen ihm" und der hinreißende glänzende Schluß den Mangel der Form.

Am auffallendsten zeigen sich seine Schwächen in der Formkunst in den Finales. Vergleicht man den herrlichen architektonischen Aufbau der Mozartschen Finales, die aus einer Reihe einheitlicher charakteristischer scharfabgeschlossener Massen bestehen, mit den kleinen, jeden Augenblick wechselnden, in bunten Reihen unabhängig von einander folgenden Sätzchen in den Weberschen, so springt der Unterschied und die Schwäche Webers in dieser Hinsicht sofort in die Augen. Eine Ursache dieses Mangels in seinen Werken

liegt darin, daß er den einzelnen Momenten der Dichtung zu ängstlich genau folgen wollte und jedes derselben für sich allein vollkommen wahr und treu auszumalen versuchte.

Groß, in vielen Stücken unerreicht groß, namentlich als Operncomponist, ist Weber durch volksthümliche Melodie geworden. An ihm erkennt man am unwiderleglichsten, daß es nur die Melodie ist, welche auf das Volk wirkt und daß demnach Diejenigen die verkehrteste Ansicht haben, welche die Melodie zu verdrängen suchen. Weber studirte vor Allem mit Recht die Volksmelodie, jenes musikalische Urelement, das in dem Menschen liegt, und er allein hat mehr schöne, allgemein ansprechende und doch zugleich zum allergrößten Theile edele Volksmelodien geschaffen, als alle Componisten nach ihm bis zum heutigen Tage zusammengenommen.

Diese Melodien hat er, was fast noch mehr sagen will, mit seltener Entsagung und zugleich mit großer Kunst fast überall so einfach und doch in ebenso origineller als charakteristisch treuer Instrumentation ausgeprägt, daß sie sich augenblicklich ganz als das zeigen was sie sein sollen. Wenn Sie recht klar erkennen wollen, was ich hier mit der Entsagung meine, so vergleichen Sie seinen Brautjungfernchor mit der Wolfsschluchtmusik.

Ebenso groß wie durch seine Melodien ist Weber durch die Charakteristik seiner Personen. Da steht er Mozart vollkommen ebenbürtig zur Seite. Denken Sie nur an Agathe und Aennchen, an Max und Kaspar. Aber nicht nur die Personen seiner Oper hat er scharf zu charakterisiren verstanden, wie Mozart wußte er auch jeder Oper eine eigenthümliche Farbe im Ganzen zu geben. Wie ganz verschieden ist „Euryanthe" vom „Freischütz", dieser vom „Oberon" u. s. w.!

In der Instrumentation hat Weber manches Neue, d. h. neue Verwendungen der Instrumente, neue Mischungen derselben untereinander, erdacht. Dahin gehört z. B. die Benutzung der tiefen Töne der Clarinette zum Malen und Andeuten des Dämonischen

Alles Dies beweiset, wie sorgsam er bestrebt war, überall das charakteristische Colorit zu geben, wie scharf er nachdachte, um das Richtige zu finden, kurz wie er überall die Worte vor Augen hatte: der Künstler thut keinen Strich ohne Berechnung.

Nehmen Sie das erste beste Stück von ihm vor, z. B. das Adagio in der Freischützouvertüre, das ich Ihnen bereits gerühmt habe. Die Bilder, die er dort aufstellt, sind ihm nicht durch Offenbarung gekommen, er hat sie der Wirklichkeit, dem Jägerleben nachgemalt und die düstere Erscheinung Samiels dargestellt, wie jeder Mensch das Unheimliche sich denkt. Ebenso ist es mit dem Elfenchor im Anfang des Oberon und so mit vielen andern seiner ganz und gar originellen, von einander aber himmelweit verschiedenen Bilder, die er nur durch kluge Berechnung finden konnte.

Indeß muß ich Sie hier zugleich vor einem Abwege, vor einer Uebertreibung warnen, in welche Weber in Folge seines Strebens nach der objectiv wahrsten Schilderung bisweilen gerathen ist. Dieses sein Bestreben, die mögliche Wahrheit zu erreichen, führte ihn hier oder da zu weit, so daß er darüber die Schönheit in Zeichnung, Form und Klang verlor. Vergleichen Sie in dieser Beziehung z. B. die Schilderung der nahenden Schlange in der Euryanthe und in der Zauberflöte. In jeder ist der Gegenstand (die Schlange) treffend gemalt und auch nicht blos das Aeußere, die Windungen und das Daherhuschen, sondern auch die Angst der Personen, denen das Ungethüm sich nahet. Aber in der Weberschen Schilderung ist eben nur Wahrheit; das Tonbild hat an sich keinen Reiz, ja es macht sogar einen widerwärtigen Eindruck auf das Ohr. Bei der Mozartschen ganz gleichen Tonmalerei ist dagegen selbst in dem Schrecklichen und Grausigen immer noch die Anmuth der Form und der Reiz des schönsten Wohlklanges zu empfinden.

Der „Freischütz“ ist anerkannt Webers vorzüglichstes Werk, denn in ihm treten alle seine guten Eigenschaften am stärksten, seine

Schwächen am unmerklichsten hervor. Merken Sie wohl auf die Ursache, denn auch hier liegt ein Fingerzeig für alle jungen Componisten, der leider so wenig beachtet wird. Weber rang bei der Composition des „Freischütz" mit einer gewissen Entsagung nach der Gunst des Publikums. Obwohl er keinen seiner Kunstgrundsätze dabei aufgab, namentlich stets und überall nach der höchst möglichen Wahrheit strebte, nahm er doch insoweit mehr als sonst auf das Publikum Rücksicht, gab er, seiner Meinung nach, dem Geschmacke desselben insofern nach, daß er eben Alles mit dem höchsten Reize anmuthigster Melodie und wohlklingender Instrumentation umgab. Der Erfolg bewies, wie recht er gethan hatte, er beweiset, daß er am sichersten zu erwarten ist, wenn der Componist nicht seinen Launen und Grillen folgt, sondern dieselben mit Ernst von sich weist und dem Volke giebt, was dem Volke zusagt, was das Volk versteht. In seinen spätern Werken war auch Weber nicht mehr ganz der dem Volke sich hingebende Künstler. Das Volk hatte ihm jubelnd die Krone seiner Gunst gereicht und er glaubte nun nicht mehr nöthig zu haben, so streng wie sonst Rücksicht zu nehmen; statt sich dem Volke ein wenig zuzuneigen, wie er es sonst gethan hatte, wollte er das Publikum ganz zu sich emporziehen. So erschien „Euryanthe", die eben aus dem angeführten Grunde trotz der zahlreichen großen und schönen Momente gleichen Erfolg wie der „Freischütz" nicht hatte und nicht haben konnte. Im „Oberon" endlich schwankte er zwischen seinen Künstlergrundsätzen und dem englischen Publikum, auf das er allerdings wohl Rücksicht zu nehmen hatte. Dazu kam seine körperliche Schwäche und Ermattung, die auch die Schwingen seines Geistes lähmte. Daher ist „Oberon" seine schwächste Oper geworden, wie reich sie auch an herrlichen Einzelnheiten ist.

Unbestritten aber ist Weber nächst Mozart der Größte unter den deutschen Operncomponisten und Keiner von Allen, die nach ihm kamen, kann ihm gleichgestellt werden an Wahrheit und Schön-

heit des Ausdrucks, an scharfer Charakteristik an dramatischem Leben, an objectiv-treuer und origineller Instrumentation, an scenischer Zweckmäßigkeit und bühnenrichtiger Berechnung. Junge Talente, die sich der Oper widmen wollen, sollten darum vorzugsweise Mozarts und Webers Partituren studiren, denn nur wenn sie auf dem Wege weitergehen, den diese Meister gegangen sind, wenn sie mit neuen und eigenen Gedanken verfahren wie Mozart und Weber mit den ihrigen, werden sie auf Erfolg rechnen können, dann aber auch mit Sicherheit.

Weber war bekanntlich auch ein berühmter Virtuos auf dem Pianoforte, und die Concerte, die er für sein Instrument schrieb, haben wie die, welche Spohr für die Violine verfaßte, den Werth ächter, ausdrucksvoller, aus dem Herzen geflossener Kunstwerke, sie sind nicht wie so viele andere nur für die Fingergelenkigkeit und Elasticität der Hände des Spielenden berechnet. Und nicht blos für sein Instrument schrieb er Vortreffliches; er kannte auch andere so genau, daß er Concerte für dieselben componiren konnte. So sind z. B. seine Clarinette-Compositionen, die er für Bärmann schrieb, herrliche Muster, durch deren Ausführung der Virtuos nicht blos seine Fertigkeit glänzen lassen kann, die vielmehr wegen des schönsten Ausdrucks wahrer Gemüthsstimmungen ganz geeignet sind, auf das Herz der Hörer zu wirken.

An den Schriftsteller Weber erinnere ich Sie, um Sie auf seine Schriften aufmerksam zu machen und Ihnen die Lectüre derselben zu empfehlen, denn Sie werden daraus erkennen, wie tief und anhaltend er über die Gesetze unserer Kunst nachgedacht, mit welchem klaren Bewußtsein dessen, was er wollte und sollte, er seine musikalischen Werke geschaffen hat, und mit welcher Besonnenheit, mit welchem Vordenken er an die Ausarbeitung derselben ging.

Vierunddreißigster Brief.

> Alles in der Welt läßt sich ertragen,
> Nur nicht eine Reihe von schönen Tage.
>
> Goethe.

Ludwig Spohr

(geb. zu Seesen 1783, gest. zu Cassel am 7. Novbr. 1859.)

Ludwig Spohr ist der letzte von denen, die große Virtuosen und gleichzeitig ausgezeichnete Componisten in allen Zweigen waren.

Er trat zuerst und als ganz junger Mann als Violinvirtuos auf und übertraf alle damaligen Violinspieler sowohl durch seine für jene Zeit außerordentliche Fertigkeit als durch seinen tiefgefühlvollen Vortrag und seinen edlen Geschmack. Auch traten die Concerte, die Potpourris u. s. w., die er für sein Instrument schrieb, vortheilhaft unter den gewöhnlichen Virtuosencompositionen heraus, denn sie hatten durchaus nicht blos die Bestimmung seiner mechanischen Fertigkeit zu dienen, sondern waren wie die Mozartschen Claviercompositionen gediegen thematisch gearbeitet, sprachen klar und wahr empfundene Seelenstimmungen aus und hielten einige Hauptgedanken fest.

Später wendete er sich allen andern Arten von Compositionen, dem Quartett, der Symphonie, der Oper, dem Oratorium u. s. w. zu und in allen hat er bedeutende Werke geschaffen.

Dabei schloß er sich den von den großen Meistern aufgestellten und angewendeten Kunstregeln an und bei ihnen blieb er stehen,

ohne nach etwas wesentlich Neuem oder nur Abweichendem zu suchen. Nur das Doppel-Streichquartett könnte man allenfalls für eine Neuerung halten. Die technischen Mittel beherrscht er mit vollkommener Meisterschaft und so finden wir bei ihm im Ganzen klare und abgerundete Formen, schönen und symmetrischen Periodenbau, harmonische und modulatorische Gewandtheit, die thematische Umwandlungskunst in großer Vollendung, schöne Instrumentirung und darum überall Wohlklang, nirgends ein unreines, rauhes oder unklares, überfülltes Instrumentationsbild.

Seine Begabung aber, sein Gefühlskreis sowohl als seine Erfindungskraft, ist um Vieles beschränkter als wir sie bei den ältern großen Meistern bewundern und seine Gestaltungsfähigkeit zeigt sich darum keineswegs so proteusartig wie bei diesen. Seine Natur weiset ihn auf das Sanfte, Elegische, Innige, Anmuthige hin. Obwohl von Person eine riesige mächtige Gestalt, von der man Händelsche Cyclopenschläge gegen die Herzen der Hörer erwarten könnte, klagt und weint er am liebsten. Es gebricht ihm die Kraft, die zur Begeisterung sich zu erheben und zur Begeisterung zu treiben vermag und darum sind ihm die Gebiete des Gewaltigen, Ergreifenden, Großen und Schwunghaften verschlossen. Treiben ihn die Worte des Dichters, denen er mit seinen Tönen Ausdruck geben soll, nach jenen Gebieten hin, so folgt er stets wie mit Widerstreben, als fühle und kenne er selbst seine Ohnmacht. Wohl regt er die Schwingen zum kräftigen Fluge, wohl nimmt er einen Anlauf, aber er erreicht nie das Ziel, die Kraft verläßt ihn bald, er ermattet und kehrt in seine geliebten heimischen Kreise der sanften Anmuth und der weichen Zartheit zurück. Am auffallendsten zeigt sich dies unter Anderm in seinen Schlüssen, bei denen er nie oder doch nur höchst selten zu einem andauernden kräftigen Schwunge zu gelangen vermag.

Die natürliche Folge dieser seiner Eigenthümlichkeit ist eine gewisse Monotonie, eine Art Gleichfarbigkeit aller seiner Werke, jene vollständige Familienähnlichkeit seiner Geisteskinder, die nicht nur

in ihrer äußern Bildung, in der Physiognomie und Gestalt, wenn ich mich so ausdrücken soll, sondern auch in ihrer Begabung nach Geist und Gemüth, in ihrem Charakter, ja selbst in ihren Lebensläufen, in ihren Schicksalen einander sprechend ähnlich sind.

Noch mehr. Diese Lebensläufe sind nicht nur untereinander wenig abweichend, sie haben auch darin eine Aehnlichkeit, daß ihnen sämmtlich die großen und contrastirenden Begebenheiten abgehen. Man findet in ihnen weder helle Lichter noch dunkle Schatten, kein grelles Aufleuchten, keine Wetterstürme. „Nichts aber ist erkältender", sagt Hirschbach einmal treffend, „als eine vom Anfang bis zu Ende, ohne weitere Entwickelung gleichmäßig durchgeführte Laufbahn, wo kein Schatten, aber auch keine Sonne ist. Es giebt keine Höhen und Thäler in seinen Leistungen."

Diese Monotonie wird noch auffallender und drückender durch gewisse Lieblingsneigungen, denen er sich zu sehr hingegeben hat, die Anwendung gewisser Mittel nämlich, die ihm über den Zweck gehen, welchen er erreichen will, die sich ihm jeden Augenblick auf- und in seine Werke auch da eindrängen, wo sie nicht am Platze sind, deshalb den Zweck nicht nur nicht fördern, sondern ihm entgegenwirken.

Dahin gehören in modulatorischer Hinsicht die enharmonischen Verwechselungen und Uebergänge. Es dürfte schwer sein, unter allen seinen zahlreichen Compositionen auch nur eine einzige ausfindig zu machen, in welcher er Uebergänge jener Art nicht angewendet hätte. Ferner herrschen bei ihm gewisse rhythmische Figuren überall vor, ebenso bestimmte Instrumentationsbilder, z. B. zwei Clarinetten und zwei Fagotts, sodann melodische Gedanken, die aus der chromatischen Scala gebildet sind u. s. w.

Daraus ergiebt sich von selbst, daß er sehr häufig von den Mitteln beherrscht wird, daß er dagegen seinen Gegenstand selten beherrscht. Er ist darum einer der subjectivsten Componisten, die es jemals gegeben hat. Er besitzt Manier. Der Kundige braucht

nicht mehr als acht Anfangstacte eines Werkes von ihm zu hören und er wird unfehlbar erkennen, daß es ein Spohrsches ist. Jeder musikalische Gedanke darin spricht unverkennbar: ich bin von Spohr.

Ich thue ihm darum gewiß nicht Unrecht, wenn ich sage, daß er um Vieles bedeutender dastehen würde, wenn man zehn seiner besten Werke, von jeder Art eins, eine Symphonie, eine Oper, ein Quartett ꝛc., herausnehmen und alle andern uncomponirt machen könnte. Mit jedem Werke in einer Art mehr wird er selbst weniger, denn immer ist es „das alte Lied", dieselbe Geschichte, ja es sind dieselben in der gleichen Form, meist mit denselben oder doch ganz ähnlichen Phrasen.

Spohr hat keinen größern Feind als sich selbst. Könnte man sich von den Erinnerungen an früher Gehörtes frei machen und so einzelne vorzügliche Stücke von ihm genießen, so müßte und würde man ihn unbedingt den größern Meistern an die Seite stellen. Im Ganzen dagegen, so wie wir ihn nun einmal haben, ist er kaum noch zu ertragen.

Er gleicht einem angenehm unterhaltenden Erzähler, der in hohem Grade für sich einnimmt, wenn man ihn das erste-, das zweitemal hört. Kömmt man aber öfter mit ihm zusammen, so wird die ewige Wiederholung des schon hundertmal, wenn auch ganz hübsch, Gesagten lästig, es macht keinen Eindruck mehr, man fühlt sich in der engen Begrenzung unbehaglich und endlich fürchtet man ihm zu begegnen, denn man weiß im voraus, daß man die zum Ueberdruß gehörte Geschichte noch einmal mit einigen kleinen Variationen anhören muß.

Leider erkannte es Spohr nicht, daß er das Schöne und Ausgezeichnete, das er leisten konnte, längst geleistet, Alles was in ihm lag, auf das Vollständigste erschöpft hatte und so schrieb er fort und fort, ohne auch nur einen wirklich neuen Tact hervorzubringen und riß sich selbst durch jedes neue Werk eine Blume aus dem wohlverdienten Kranze seines Ruhmes.

Er ist für alle junge strebende Künstler ein lehrreich warnendes Beispiel, das sie vor Augen haben mögen, um ihrerseits sich vor dem zu hüten, was ihm geschadet hat.

Wenige Künstler sind von Haus aus in ihrem Charakter, in ihrer Denk- und Gefühlsweise universell und gar Mancher, der vielseitig vor uns steht, würde einseitig geworden sein, wenn er vor der Klippe, die „Manier" heißt, sich nicht sorgsam gewahrt, unablässig auf sich geachtet, ob er sich nicht zu gewissen Lieblingsmitteln hinneige und sobald er eine Andeutung davon bemerkt, sich gezwungen hätte davon abzulassen und selbst Widerstrebendes sich anzueignen.

Diese Selbstbeobachtung, diese nie ruhende Aufmerksamkeit auf sein Thun als Componist ging Spohr ab, sonst müßte er sehr bald bemerkt haben, daß er für das Gewaltige, Große, Erschütternde, Hinreißende, die nöthigen Mittel nicht habe. Hätte er dies erkannt, so würde er eine Zeit lang gerade die Meister, die in jenen Kreisen das Vorzüglichste leisten, studirt und nach ihnen gearbeitet haben. Die technische Fertigkeit dazu besaß er vollkommen und es wäre ihm mit Fleiß und Ausdauer sicherlich gelungen, auch in dieser Art Treffliches hervorzubringen.

Bei größerer Aufmerksamkeit auf sich selbst hätte er erkennen müssen, daß sich ihm, wie schon erwähnt, die enharmonischen Modulationswendungen überall, auch an dafür durchaus nicht geeigneten Stellen, aufdrängten, und um diese Angewöhnung zu besiegen, würde er eine Zeit lang Stücke der einfachsten Harmonien geschrieben haben.

Das Papagenolied in der „Zauberflöte", das Brautjungfernlied im „Freischütz" haben nichts als Dreiklang und Septimenaccord, obwohl Weber so gut wie Mozart und Spohr selbst die Harmonie und die künstliche Modulation vollständig und mit Leichtigkeit beherrschten.

Ein solches einfaches Lied aber hätte Spohr nun und nimmermehr zu Stande gebracht, während es ihm sicherlich eben so schön

wie den Genannten gelungen wäre, wenn er jene Selbstbeobachtung besessen und durch sie Selbsterkenntniß erlangt hätte.

Ohne dies verfällt auch das große Talent, wie wir es an Spohr beklagen, in Manier und vernichtet seine Wirkung und Geltung durch eigne Schuld.

Den Jüngern aber, welche auf die Manier des Meisters achten und vor der Nachahmung seiner Schwächen sich hüten, empfehle ich das Studium der Werke Spohrs mit aller Wärme, denn sie sind in jeder andern Hinsicht treffliche Muster. Wir finden in denselben schöne Form, herrlichen Stimmengang, Modulationskunst in größter Vollendung und überall und durchgängig den reizendsten, wohlthuendsten Fluß der Gedanken. Nirgends macht sich ein Ruck, eine unausgefüllte Kluft fühlbar, wie bei vielen andern Componisten, selbst hier und da bei Beethoven. Aber dieser glatte Fluß ist zu gleichmäßig; er strömt in ewiger Ruhe und Glätte, zwischen immer gleichen flachen Ufern, durch blühende Wiesen und fruchtbare Felder. Er schäumt nie am Felsgestade; es thürmen sich an seinen Ufern nirgends pittoreske Felsen auf.

Fünfunddreißigster Brief.

Der Mensch erfährt, er sei auch wer er mag,
Ein letztes Glück und einen letzten Tag.
Goethe.

Felix Mendelssohn

(geb. zu Hamburg am 3. Febr. 1809, gest. zu Leipzig am 4. Nov. 1847).

Mendelssohn hatte von der Natur ungewöhnliche Fähigkeiten und Anlagen erhalten und nicht nur für die Tonkunst, sondern für alle geistigen und selbst körperlichen Thätigkeiten. Alles, was man ihn lehrte, begriff er schon von frühester Jugend an mit bewunderns-würdiger Leichtigkeit; er hielt es aber auch in seinem eisernen Gedächtnisse unverlierbar fest und vermochte es sogleich gewandt zu benutzen. Dies erklärt die große Summe seines Wissens und Könnens, seiner seltenen allseitigen Bildung schon in den Jünglingsjahren und seine reiche Productivität in der verhältnißmäßig kurzen Dauer seines Lebens. Er verstand Griechisch, Lateinisch und Spanisch, er sprach und schrieb fehlerlos Französisch, Englisch und Italienisch; er malte vortrefflich und skizzirte mit sicherer Hand nach der Natur; er zeichnete sich in allen körperlichen Uebungen aus, als Schwimmer, Reiter, Turner und graziöser Tänzer. Alles Dies aber waren bei ihm nur Nebendinge, die er sich wie spielend und im Fluge aneignete, denn den größten Theil seiner Zeit widmete er dem Sudium und der Ausübung der Musik.

Wenn wir ihn zunächst als Componisten betrachten, so finden

wir im Beginn seiner Laufbahn eine auffallende Aehnlichkeit zwischen ihm und Mozart: dieselbe Reizbarkeit für Musik, dieselbe Lernbegierde und Begriffsfähigkeit, dieselbe frühzeitige Gewandtheit in den gelehrten contrapunktischen Combinationen, dieselbe nie rastende Schaffenslust und Schaffenskraft, neben denselben reißend schnellen Fortschritten als Virtuos. Gleichwohl wurde Mendelssohn für unsere Zeit das nicht, was Mozart der seinigen war. Der Grund davon ist leicht zu finden. Mozart kam in eine Entwickelungsperiode der Musik, Mendelssohn erschien in der Zeit der ausgebildeten Kunst; jener wurde am jungen Morgen geboren, dieser am hohen Mittag der Kunst. Mozarts außerordentliche Begabung wurde durch eine Revolutionsepoche der Musik ungewöhnlich angeregt und angespannt, während Mendelssohns ebenfalls ungewöhnlichen Kräfte eine ruhigere, ausgebildetere, befriedigtere Zeit, eine jener Epochen vorfanden, in welchen die Kunst gleichsam ausruhet und neue Kräfte zum Weitersteigen sammelt. In Zeiten letzterer Art können auch die besten Geister ihre Vorgänger höchstens erreichen. So ging es auch Mendelssohn. Er stand allerdings auf der Höhe seiner Zeit, aber über dieselbe hinaus kam er nicht.

Seine zahlreichen Werke lassen sich in drei Classen theilen. In die erste gehören diejenigen, welche sich dem Einflusse seines starren, steifen, der neuern Anmuth und Schönheit nicht zugänglichen Lehrers Zelter noch nicht ganz zu entwinden vermochten; in die zweite jene, welche nur durch die gewohnte Arbeitslust, durch Aufträge von außen her, nicht durch den innern Drang hervorgebracht wurden; in die dritte endlich die, welche aus seiner ernstesten Stimmung, aus dem Zusammenwirken aller in ihm ruhenden Kräfte flossen, und in denen darum auch die Poesie in ihm und die Poesie des Objectes in voller Schönheit und aller Fülle zur Erscheinung kam. Ich sprach absichtlich von „Classen" seiner Werke, nicht von Entwickelungsperioden, denn diese hat er eigentlich nicht gehabt, und Niemand wird behaupten wollen, daß seine Werke von gewissen Punkten

seines Lebens an erkennbar anders geworden. Wie er war, war er immer und in jede Zeit seines Lebens fallen Werke aus den angegebenen verschiedenen Classen.

Das Ungünstige, ja Nachtheilige des Zelterschen Unterrichts lag hauptsächlich in der zu vorherrschend und zu weit getriebenen Beschäftigung mit den künstlichen Combinationen des Contrapunktes, der Fuge, des Canons u. s. w., denn wenn auch nicht zu leugnen ist, daß die außerordentliche Fertigkeit, die Mendelssohn in solchen Dingen erlangte, auf der einen Seite ihm das Produciren erleichterte, die Lust daran erhielt, ja sie wohl gar steigerte, so muß doch auch zugestanden werden, daß auf der andern Seite durch so langes Denken in den ältern Formen und im gebundenen Stil der Phantasie ein Element beigegeben wurde, welches sich nicht selten stark hervordrängte und manchem seiner Werke den Vorwurf mangelnder Melodie zuzog, ja ihn oftmals, in Verbindung mit der Verwandlungskunst, die er in hohem Grade, in höherem als alle seine Zeitgenossen besaß, auch ohne innern Schaffensdrang zum Componiren veranlaßte. Vielleicht läßt sich aus derselben Ursache die vorherrschende Hinneigung Mendelssohns zum Oratorium und zur geistlichen Musik im Allgemeinen erklären. War dagegen sein Genius wirklich angeregt, so überwältigte und verscheuchte er die dunkeln Schatten, die aus einer vergangenen Zeit in seine Phantasie herüberschwebten und die Werke, die er dann schuf, sind denen der besten Meister nahe, ja zum Theil gleich zu stellen. Sie haben dabei den großen Vorzug, daß sie ganz aus selbsteigenen Gedanken aufgebauet sind, denn in seinen besten wird man durchaus nichts finden, das eine Reminiscenz genannt werden könnte. Dieser Reichthum an eigenen Gedanken in einer Zeit, in welcher neue Gedanken so selten sind, vielmehr meist nur Vorgefundenes mit und ohne Bewußtsein neu verarbeitet wird, hat ihn über die meisten andern Componisten seiner Zeit erhoben.

Der Hauptcharakter seiner Werke besteht in einer gewissen

Weichheit — und ich möchte fast sagen, daß diese Weichheit sich selbst da kundgiebt, wo er stark und gewaltig auftritt. In dieser Beziehung ist er also mit Spohr nahe verwandt. Nur hat er mehr Feuer, mehr Schwung, bisweilen auch mehr Humor. Auch die Instrumentirung ist bei Spohr und Mendelssohn sehr ähnlich, also sanft, glatt, fein, edel. Die schreienden Effecte der Blechmassen, mit denen einige der Neuern und Neuesten erbarmungslos gegen die Ohren der Hörer wüthen, sind beiden widerwärtig. Daher findet man bei ihnen selten die Posaunen gebraucht und die wirkliche Anwendung derselben immer — bescheiden.

Wie Beethoven in seiner dritten Periode so hat Mendelssohn in seiner ganzen Zeit, schon vom Anfange an, den polyphonen Satz vorzugsweise ausgebildet und gebraucht. Alle Stimmen in seinen Werken sind selbständige Wesen, nothwendige Nerven und Fasern des Organismus, nicht wie sonst herkömmlich blos zerlegte Accorde als Träger der Melodie. Sie erinnern sich, daß ich mich im Ganzen gegen dies polyphone Stimmenwesen ausgesprochen habe, weil es gar leicht zu Verwirrung und Unklarheit führt; Mendelssohn ist indeß nachzurühmen, daß er die Kunst besaß, im Allgemeinen mehrere solcher selbständigen Stimmen neben einander fortzuführen, ohne die Zuhörer zu verwirren, vielmehr trotz der Verschiedenheit ein einziges klares Bild hervorzubringen.

Eine Neuerung hat er hier und da in seinen Werken, die ich durchaus nicht für eine günstige ansehen kann. Ich meine sein hier und da bemerkliches Bestreben, die Abscheidungen der Perioden gleichsam zu verstecken, sie in einander verschwimmen zu lassen, so daß man in solchen Fällen eine längere Reihe von Gedanken ruhelos an sich vorüberziehen hört, ehe man einen Abschnitt erkennt. Dies erschwert die Auffassung mancher seiner Tonbilder, wenigstens für den Anfang und es ist dies ein ebenso großer Fehler als bei dem Schriftsteller das Aufbauen unabsehbar langer ermüdender Perioden. Alles Unsymmetrische und Unklare ist in der Kunst ein Mangel.

Selten oder nie hat ein Componist so viele Nachahmer gefunden als Mendelssohn, zum Theil allerdings, weil viel Wirksames und Reizendes in seinen Schöpfungen liegt, zum Theil aber auch weil dieselben durch den Ruhm ihres Componisten überallhin getragen wurden und weil — die Mode sie empfahl, so daß sie auch aus diesem Grunde überall gefielen und die Nachahmer eben durch Nachahmen der beliebten Mendelssohnschen Werke am leichtesten auch Beifall zu erlangen glaubten. Der Kunst ist freilich kein Vortheil daraus erwachsen, denn wie überall machen ihm die Nachahmer gerade das nach, was sie vermeiden sollten, seinen verwickelten, in einander geschlungenen Periodenbau, der bei Mendelssohn doch nur selten erscheint, und zweitens folgen sie nicht blos den Grundsätzen, nach denen er seine musikalischen Gedanken ausprägte und welche dieselben sind, die bei Haydn, Mozart und Beethoven klar zu Tage liegen, sondern sie wiederholen auch seine Gedanken und gleichen somit den Malern, die zeitlebens die Werke ihres Meisters copiren und niemals zu eigenen und eigenthümlichen Schöpfungen sich erheben können.

Wenn jedes Künstlers beste Werke diejenigen sind, in welchen er sich am unabhängigsten von allen andern Meistern zeigt, dabei aber, wie es sich von selbst versteht, alle wahren Kunstbedingungen vollständig erfüllt, so gebührt unter den Werken Mendelssohns die höchste Ehre seinen Ouvertüren, namentlich denen zum Sommernachtstraum und zur Fingalshöhle. In den Oratorien, Psalmen und andern geistlichen Compositionen folgt er seinen Vorgängern Bach und Händel; in den Claviercompositionen, seinen Liedern rc. zeigt sich allerdings sein großes Talent, aber doch nicht in so überraschend hervortretender Weise wie in jenen Ouvertüren, namentlich weil diese unbestreitbar Kunstwerke in einer Gattung sind, die bis zu seiner Zeit von einem großen Theile der Kunstrichter geradezu als unkünstlerisch verworfen wurde, nämlich in der sogenannten malenden Instrumentalmusik. Man behauptete nämlich, selbst einigen

Compositionen Beethovens gegenüber, die dahin gehören, die Instrumentalmusik dürfe und könne nur die Regungen des Gemüthes, die Gefühle und Leidenschaften des Menschen schildern, nicht aber äußere Erscheinungen der Natur und des Menschenlebens, weil eben nur Gefühle wiederum Gefühle erwecken könnten. Ich habe Ihnen schon früher das Irrige dieser Ansicht auseinander gesetzt. Mendelssohn schildert in „Meeresstille und glückliche Fahrt" im Adagio z. B. nicht blos die Gefühle, die sich bei dem Anblicke des ruhenden weiten Meeres in dem Gemüthe des Menschen erzeugen, sondern das ruhende weite Meer selbst, die Fahrt des Schiffes und die glückliche Ankunft desselben im Hafen. Ich will dabei indeß nicht läugnen, daß er gerade in dieser vielgepriesenen Ouvertüre zu weit gegangen ist und in seine Schilderung zu viele kleine Momente aufgenommen hat, z. B. das Aufhissen der Segel ꝛc. Er schadete dadurch jedenfalls der Einheit und so muß ich diese Ouvertüre im Ganzen für zerrissen in der Form erklären. Auch geht die Instrumentation bisweilen über die Grenzen des Wohlklanges hinaus, weil der Componist da Wahrheit erreichen will, wo sie die Musik nicht geben kann. Aus gleichen Gründen kann ich seine „schöne Melusine" nicht unter seine gelungensten Werke zählen.

Gelungene, bedeutende Werke hat Mendelssohn in allen Compositionsgattungen geliefert, ausgenommen in der Oper. Die „Hochzeit des Gamacho", mit der er in seinem sechszehnten Jahre in Berlin hervortrat, hatte keinen Erfolg; das Liederspiel „die Heimkehr", war von ihm gar nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt, aber er wollte doch auch auf der Bühne Ruhm erwerben und sah sich überall nach einem für ihn passenden Operntexte um. In „Lorelei" von Geibel glaubte er ihn endlich gefunden zu haben. Seltsam bleibt es indeß, daß er dann nicht mit aller Kraft und allem Feuer, die ein solches Werk verlangt, an die Composition ging, sondern vielmehr nur langsam, nur gelegentlich daran arbeitete und sich in der Zwischenzeit — mit einem neuen großen Oratorium

„Christus“ beschäftigte. Konnte er eine gewisse Furcht nicht überwinden? War die Neigung zum Oratorium mächtiger in ihm oder wollte er für den Fall eines möglichen Mißlingens der Oper durch vielleicht gleichzeitiges Hervortreten mit dem Oratorium seinen Ruhm decken? Das Schicksal gestattete ihm die Ausführung dieser großen Pläne nicht; jedenfalls ist die Nichtvollendung der „Lorelei“ zu bedauern, denn nach den vorliegenden Bruchstücken wäre sicher ein bedeutendes Werk zu Tage gekommen, wenn auch keines, das zündend in das ganze Volk eingeschlagen hätte, wie die Mozartschen und Weberschen Opern.

In seinen Oratorien, namentlich „Paulus“, hat er Einzelnes geliefert, das dem, was ich von der Kirchenmusik verlange, sehr nahe kommt. Er wie kein Anderer hätte der Reformator derselben werden können; leider aber wollte oder konnte er sich von der herkömmlichen Behandlung religiöser Musik nicht frei machen.

Aber nicht im Gebiete der Composition allein ragte Mendelssohn unter seinen Zeitgenossen hervor; er war auch ein Virtuos im höchsten und schönsten Sinne des Wortes. Seine mechanische Fertigkeit mußte um so größere Bewunderung erregen, je weniger Zeit er auf die Ausbildung derselben verwendet hatte. Sie galt ihm aber auch als solche gar Nichts. Er setzte sich nie an das Pianoforte, um die Elasticität seiner Hände und die Gelenkigkeit seiner Finger zu zeigen, und nichts verdroß ihn mehr, als wenn man den Virtuosen in ihm lobte. Er brauchte seine Virtuosität nur, um den Geist der Composition zur vollen Geltung zu bringen. Darin wird ihn nicht so leicht Einer übertreffen. Wie sein Pianofortespiel war auch sein Orgelspiel. Man glaubte einen Meister aus vergangenen Jahrhunderten zu vernehmen, der lebenslänglich sich mit contrapunktischen Combinationen beschäftigt hat und in Improvisationen ausströmen ließ, was andere Neuere nur mühsam auf dem Papiere auszurechnen vermögen.

Noch bedeutender wie als Virtuos war Mendelssohn als Dirigent.

16

Die Natur, die Erziehung und Studium haben zusammengewirkt ihn zu einem Muster in dieser Art zu machen. Seine edle Gestalt, sein feuriges Auge, sein scharfes Ohr, seine vielseitige Bildung, seine Geistesgegenwart bei unvorhergesehenen Fällen, seine Gabe der Rede, die sich nöthigen Falles imponirend zeigen konnte, die vollendetste Kenntniß und Durchschauung der musikalischen Meisterwerke, so wie endlich seine frühe Uebung im Dirigiren großer Massen, machten es ihm möglich zu erreichen, was Wenigen außer ihm in solcher Vollendung gelingen wird. Er hat dies namentlich in Leipzig bei den Aufführungen Beethovenscher Symphonien bewiesen.

Sehr häufig ist Mendelssohn ein glücklicher Künstler genannt worden, weil ihm das Leben in Fülle alles Das entgegengebracht, was er zur ungestörten Ausbildung seiner ungewöhnlichen Fähigkeiten bedurfte. Man hat gesagt, er habe nie, von Jugend auf bis an sein Ende, Sorgen gehabt, sei mit Glücksgütern reichlich gesegnet gewesen und habe darum nicht nöthig gehabt um die Gunst der Großen oder um die des Volkes zu buhlen; daher sei Das, was er erreicht, kein Wunder, viel weniger ein Verdienst gewesen. Aber — und daran ist der ächte Künstler in ihm zu erkennen — er hat nie die Kunst betrieben wie ein reicher Mann, hier und da, als geistige Erholung von rauschenden Lebensfreuden oder als Zeitvertreib. Er sah sich an als dienenden Priester der Kunst, er ließ sich von allen Seiten mit Aufträgen belasten und er arbeitete fleißiger, anhaltender und angestrengter als gar Mancher, der es des lieben Brotes wegen thun sollte und nicht thut.

In einem Punkte namentlich theilte er vollkommen meine Ansicht, denn auch er erklärte die musikalische Kritik, wie sie jetzt ist, für ein dem schaffenden Künstler nachtheiliges Element, das ihn nur irre leiten oder hemmen, niemals aber fördern könne. D a r u m l a s e r g r u n d s ä t z l i c h k e i n e k r i t i s c h e n J o u r n a l e. Darum hatte er einen wahren Widerwillen gegen das ästhetische Geschwätz, wie er es nannte und ließ sich mit sogenannten Aesthetikern nie in Ge-

spräche ein. Mit praktischen Musikern dagegen unterhielt er sich gern, namentlich über bestimmte einzelne Fälle, über das „Handwerk“ und da flossen gar vortreffliche Bemerkungen über seine Lippen, praktische Winke, in einfacher, lichtvoller Sprache.

Mendelssohn war überhaupt reizbar und namentlich leicht und oft augenblicklich zu verstimmen, so bald man die Musik nur als leichte Unterhaltung betrachten und etwa gar mit angenehmen Gesprächen begleiten wollte. Er konnte dann mitten in einem Stücke aufstehen und ohne Weiteres fortgehen, während er da, wo er Aufmerksamkeit und wahre Kunstliebe fand, unermüdlich Stunden lang spielte.

Sechsunddreißigster Brief.

> Und wärst Du auch zum fernsten Ort,
> Zur kleinsten Hütte durchgedrungen,
> Was hilft es Dir? Du findest dort
> Tabak und — böse Zungen.
>
> Goethe.

Jacob Meyerbeer

(geb. 1791 zu Berlin, lebt abwechselnd in Berlin und Paris).

Die Kritik hat in seltenen Fällen ihre Gemeinheit und Erbärmlichkeit so auffallend gezeigt als Meyerbeer gegenüber, über den gewiß mehr Papier verschrieben worden ist, als er selbst zu allen seinen Partituren verbraucht hat. Darum zeigt sich auch bei ihm am deutlichsten, mit welchem Unsinn die deutschen Componisten zu kämpfen haben. Die Kritik selbst, die fortwährend an Meyerbeer herumzerrt, ist eine doppelte, nämlich eine überschätzende und eine unterschätzende. Wenn man z. B. Rellstabs frühere Urtheile über ihn lieset, so ist kein gutes Haar oder vielmehr keine gute Note an ihm; lieset man dagegen jenes Kritikers neuere Urtheile, so ist Meyerbeer ein tüchtiger Componist. Eine unbefangene, wahre Kritik über ihn und seine Werke ist mir noch nie zu Gesicht gekommen, aber seine Opern — beherrschen alle Bühnen.

Man macht Meyerbeer den Vorwurf, er componire aus Ehrgeiz. Das ist grade so, als machte man Jemandem den Vorwurf, er esse nicht des Hungers wegen, sondern um satt zu werden. Ich möchte wohl den sehen, welcher ohne Ehrgeiz in irgend einer Kunst etwas leistete; aber auch den möchte ich sehen, der bei dem größten

Ehrgeiz ohne Talent etwas zu leisten oder gar sich einen europäischen Namen zu erwerben vermöchte.

Man wirft ihm vor, er habe in Italien für die Italiener, in Frankreich für die Franzosen geschrieben. Unmöglich konnte man aber von ihm verlangen, daß er in Italien für die Deutschen oder Engländer oder die Kalmücken schreiben sollte. Mozart hat auch in Italien für die Italiener, in Paris für die Franzosen geschrieben und jeder verständige Componist wird zunächst das Publikum im Auge haben, dem er eben seine Werke bestimmt. Freilich nach einem Theile unserer unverständigen Kritiker ist das ein Vergehen; sie tadeln ja wirklich Meyerbeer mit den Worten: er berücksichtige das Publikum zu sehr. Wen soll denn nun der Componist berücksichtigen, wenn nicht das Publikum? Für sich selbst oder etwa eine kleine Anzahl einseitiger Kritiker, die sich gern für „ächte Kenner" ausgeben möchten, schreibt Niemand. Und warum dem großen Publikum die Werke vorlegen, wenn sie für dasselbe nicht sein sollen?

Aber es ist des Unsinns noch nicht genug.

Man klagt Meyerbeer ferner an: er berechne die Effecte zu sehr. Was das eigentlich heißen soll, wird kein Mensch zu sagen wissen, am wenigsten die, welche es aussprechen und niederschreiben. Die Effecte kann man nicht zu sehr berechnen, man kann nur falsche Effecte suchen. Kann man Meyerbeer solche falsche Effecte nachweisen, d. h. solche, die in der Situation, in dem Charakter und Gefühle ihre Begründung nicht haben oder denselben gar widersprechen, so liegt die Schuld nicht an der zu eifrigen Berechnung, sondern an der falschen Berechnung. Eine Berechnung der Effecte selbst kann der dramatische Componist, kann überhaupt kein Künstler entbehren. Die eben, welche nicht bedenken und berechnen, was sie wollen, bringen es zu Nichts. Gluck, Mozart und andere tüchtige Componisten haben keine Note ohne reifliche Ueberlegung, ohne Berechnung des Effectes niedergeschrieben und eben dadurch sind sie die großen Meister geworden.

Ehe nicht auf alles Reden, das in Nichts als hohlen Phrasen besteht, ernstlich gefahndet und jeder Phrasenmacher vorgefordert wird, um über den Sinn seiner Worte Auskunft zu geben und Beweise für seine Behauptungen beizubringen, ist an ein unbefangenes Urtheilen und Genießen in der Musik nicht mehr zu denken.

Solche Phrasenmacher werfen endlich Meyerbeer überladene Instrumentation vor. Abgesehen davon, daß er nicht die überladenste hat und daß er nicht der erste ist, welcher seine Werke stark instrumentirte, ist jener Vorwurf begründet — in Bezug auf unsere kleinen deutschen Bühnen, er ist es aber nicht in dem großen Raume und vor dem großen Publikum der Oper zu Paris, London ꝛc., für welche Meyerbeer seine Opern geschrieben und berechnet hat.

Endlich erzählt man achselzuckend und augenverdrehend von gar mancherlei Dingen, die Meyerbeer anwende, um seinen Ruf, den man nicht wegläugnen kann, zu erhalten und wo möglich noch zu steigern; man bedenkt aber nicht und vergißt es absichtlich, daß man ihn zwingt, solche Mittel zu brauchen, wenn er sie braucht; er muß sich seiner Haut wehren. Man möchte ihn gar zu gerne herunter haben von seiner Höhe und sich selbst oder gute Freunde an seine Stelle setzen. Er befindet sich also ganz in seinem Rechte, wenn er alle Kräfte aufbietet, um seinen mit Ehren erworbenen Platz zu vertheidigen.

Sogar die Pracht in seinen Opern hat man ihm zum Vorwurfe gemacht. Er bedarf derselben eigentlich nicht, denn er hat Melodie, schöne, faßbare Melodie und klare Form; er hat Erfindungskraft, Feuer, Schwung und Zartheit, überhaupt universelle Empfindungsfähigkeit; er hat eifrig und ernstlich studirt, er hat etwas Tüchtiges gelernt und beherrscht die Technik vollständig; er besitzt dabei den scharfen Verstand, der das Rechte zu suchen und zu finden weiß, wie die Geduld des Prüfens und Feilens. Er besitzt größeres, wahres Talent und bedeutendere innere Kraft als alle Jüngern, die jetzt mit ihm ringen; seine Werke haben darum aber

auch einen um Vieles höheren Werth als alle Werke der sogenannten neuen Reformatoren.

In der Instrumentation hat er manche glückliche Erfindung gemacht, was man manchem sogenannten Reformator durchaus nicht nachrühmen kann.

Meyerbeer ist in der jetzigen Uebergangszeit der Musik unbedingt der Bedeutendste. Er befindet sich sicher auf dem rechten Wege; die Maximen, nach denen er verfährt, sind kunstwürdig und wenn er nicht überall bereits das Ziel erreicht hat, so theilt er dies Loos mit allen denen, welche sich eine schwere Aufgabe stellen. Und eine große Aufgabe hat sich Meyerbeer in seinen neuen Werken gestellt. Er will die deutsche Wahrheit des Ausdrucks mit dem italienischen melodischen Gesange und mit der französischen Grazie und Leichtigkeit verbinden, um aber die Wahrheit des Ausdrucks so vollständig als möglich zu erreichen, die neuesten Entdeckungen in der Instrumentation benutzen.

Diese Aufgabe ist gewiß eine große und schwere, sie ist aber auch aller Mühe werth, denn nur durch ihre Lösung wird die Musik ihrem höchsten Ziele zugeführt, wird ein Fortschritt in ihr möglich.

In einzelnen Stücken hat er bereits sein Ziel vollständig erreicht, in vielen andern ist er hinter demselben zurückgeblieben. Er hat über dem Streben nach italienischer Melodie und nach französischer Grazie bisweilen die Wahrheit verfehlt, wie über der Wahrheit die Grazie und Melodie verloren. In vielen seiner Chöre und Ensemblestücken hat er wahrhaft Großes und Ergreifendes gewirkt.

Von diesem Standpunkte aus hat man ihn nicht betrachten wollen und wenn man es gethan, hat man nur seine Schwächen, nicht auch seine Vorzüge hervorgehoben.

Wenn Meyerbeer alle die vermehrten Mittel benutzt, welche im Laufe der Zeit entdeckt worden sind, so hat er nur gethan was er thun mußte und was Jeder thun sollte, sobald nur darüber keine Gesetze der Kunst verletzt werden. Mozart hätte sicherlich alle neuern

Instrumentationsmittel ebenfalls benutzt, wenn er sie gekannt, freilich nur an den geeigneten Stellen, nicht überall, was ihn sein wunderbar feiner Kunstsinn gelehrt haben würde. Er hat ja auch die Janitscharenmusik nicht verschmäht, sogar die Wirkung derselben, seinem eignen Briefe nach, sehr wohl berechnet, weil sie in der „Entführung" an ihrem Platze war. In „Don Juan", in die „Zauberflöte" gehörte sie nicht und darum wendete er sie dort nicht an.

Eine solche Mozartsche Enthaltsamkeit besitzt nun allerdings Meyerbeer nicht, aber auch er weiß sich gelegentlich wohl zu beschränken und dann am rechten Platze durch Einfachheit ebenso tief zu wirken, wie z. B. durch seine Arie mit Violabegleitung, wie an anderm Ort durch Massenhaftigkeit.

Daß heut zu Tage im Ganzen die Janitscharen-Musik überall und immer angebracht wird, als spielten alle Stücke in der Türkei, ist höchst beklagenswerth und ein sicheres Zeichen, daß so viele neuere Componisten das Wort „Angemessenheit" gar nicht kennen.

In diesem Punkte ist ein Rückschritt in der Musik der wahre Fortschritt.

Wenn junge Talente Meyerbeers Werke nach dem studiren, was er will, wenn sie zu erreichen suchen, was ihm gelang und zurückbleiben, wo er zu weit ging, können sie sehr Viel von ihm lernen.

Siebenunddreißigster Brief.

> Sie sagen: das muthet mich nicht an
> Und meinen, sie hätten's abgethan.
>
> Goethe.

Heinrich Marschner

(geb zu Zittau 1795, lebt als Hofcapellmeister in Hannover).

Auch Heinrich Marschner gehört zu den Componisten, an welchen sich die Kritik versündigt hat. Sie nannte ihn einen Nachahmer Webers, obwohl er mit großer Kraft auf eigenen Füßen steht. Wohl mag sein Talent durch Webers Schöpfungen geweckt, vielleicht auch seine Richtung durch dieselben bestimmt worden sein, aber Nachahmer in diesem Sinne waren die Besten, wie z. B. auch Mozart, der ganze Stellen von Händel und Gluck entlehnt, in der Instrumentation und Form Cimarosa, in der Ausdrucksweise Gluck, in der Melodie Martini nachgebildet hat und doch der große Mozart ist. Das Lächerlichste aber, das man ihm vorzugsweise vorgeworfen hat, ist die Wahl der schlechten Texte, die er componirte. Als ob in Deutschland eine Wahl zwischen guten und schlechten Texten möglich wäre. Ein solcher Vorwurf, wie man ihm Marschner gemacht hat, ist eben so unsinnig, als wenn man ihn darum tadeln wollte, daß in Deutschland nicht Alles ist, wie man es wünscht.

Marschner hat viele Lieder vortrefflich componirt und so finden wir auch bei ihm wieder, wie bei allen Operncomponisten, die gute Liedercomponisten waren, Reichthum an schönen Melodien,

richtigen Ausdruck und gute Charakteristik. Außerdem besitzt er Kraft, Schwung und Feuer und darin kommt er Weber gleich, den er dagegen im Zarten und Anmuthigen nicht erreicht. Die künstlerische Form aber hat er stets mehr beobachtet und die Finales in seinen Opern sind weit besser geordnet und symmetrisch gegliedert als die Weberschen. Ueberhaupt beherrscht er das Technische mit großer Gewandtheit und weiß das musikalische Material überall mit geläutertem Geschmack zu verwenden.

In eigenthümlicher Weise zeichnet er sich durch den richtigen Ausdruck aus, welchen er stets für das Dämonische, die finstere, gewaltige Leidenschaft, zu finden und zu treffen weiß, das er aber auch mit Vorliebe behandelt; auf der andern Seite vermag er vorzugsweise die wilde, tolle Lustigkeit zu charakterisiren und in diesem Stücke hat er Mehreres geliefert, das zu dem Gelungensten gehört. Es ist darum sehr zu bedauern, daß er, namentlich in seiner frischesten Zeit, keine rein komische Oper geschrieben hat, er würde darin sicherlich etwas Meisterhaftes geliefert haben.

Marschner bleibt, was auch eine Partei gegen ihn sagt, unter den neuern Operncomponisten Einer der hervorragendsten und ist von den Jüngern als ein Hort des dramatisch Wahren und Schönen zu ehren. Sein „Vampyr", den ich unter den Opern Das nennen möchte, was Schillers „Räuber" in dem Drama sind, sein „Templer" werden immer große und wirkungsreiche Werke bleiben. Das berühmte Recitativ in ersterem gehört unbedingt zu dem Großartigsten, Ausdrucksvollsten und Erschütterndsten, das jemals geschaffen worden ist. Dagegen halte man den komischen Theil des zweiten Actes und man halte dagegen die Lieder im „Templer", und jeder Unbefangene wird die Phantasie und Schöpfungskraft des Meisters bewundern müssen. Jeder Unparteiische, der nicht nach Modephrasen, sondern nach seinem Herzen und Ohr urtheilt, wird zugleich gestehen, daß er in diesen Stücken auch nicht eine Note anders, daß er sie durchaus nicht in anderer Form wünscht.

Daraus geht denn hervor, daß Marschner des Besten, Größten und Trefflichsten Viel geschaffen hat, an dem sich nichts aussetzen läßt. Allerdings hat er aber auch Schwächeres und Schwaches geschrieben — wie alle andern Künstler auch. Keiner hat nur Vortreffliches geschaffen, denn jeder Künstler ist Mensch und hat als solcher seine schwachen und matten Stunden.

Einer der Gründe, aus welchen Marschner als Operncomponist zur Auszeichnung gekommen, liegt darin, daß sich frühzeitig in ihm entschieden die Neigung für die dramatische Composition kundgab und daß sie sein Hauptstreben war und blieb. Auch sind seine andern Compositionen, mit Ausnahme seiner Lieder, nicht von Bedeutung.

Wie ich schon einmal gesagt habe, nur wer sich zu beschränken versteht, wird groß. Opern kann man nicht als Erholung oder als Einschiebsel zwischen andern Compositionen schreiben. Das wissen namentlich die Italiener und Franzosen recht gut, denen es nicht einfällt, außer ihren Opern noch andere Werke schreiben zu wollen. Eine solche Anmaßung findet sich nur bei den deutschen jungen Genialen, die nach Allem greifen, in Allem groß sein wollen und in Nichts etwas Rechtes leisten.

Auch ist eine durchgreifende Oper nicht ohne dramatische Erfahrung zu schreiben. Alles will erlernt und erprobt sein, wie vielmehr ein so schwieriges Werk wie es eine Oper ist. Wer nun aber gar ohne dramatische Erfahrung die Oper reformiren will, wie es Leute in unserer Zeit thun wollen, der kommt mir vor wie jener vielverspottete sächsische Landtagsabgeordnete, der die Gründe zwar nicht kannte, aber sie mißbilligte.

Die Schwächen und Fehler Marschners liegen darin, daß er wohl zu charakterisiren versteht, aber in den meisten seiner Opern nur einige Lieblingsfiguren hervorhebt, die er dann allerdings vortrefflich charakterisirt, die übrigen dagegen matt und verschwimmend hinstellt, so daß sie nicht klar und bestimmt hervortreten. Er muthet

zuweilen wohl der Stimme der Sänger zu viel zu und im Ganzen ist er auch von dem allgemeinen Fehler der Neuern, der zu starken Instrumentation, nicht frei, einer zu starken Instrumentation nämlich auch an den Stellen, die offenbar mit schwächerer Instrumentirung schärfer hervortreten und mächtiger wirken würden. Es fehlt ihm darum, wie vielen Andern, an dem rechten Farbensinne, wenn ich mich so ausdrücken soll, an der richtigen Contrastirung von Schatten und Licht.

Achtunddreißigster Brief.

> Eben aus dem gedachten Fehler, daß Niemand die Gattungen gehörig unterscheidet, sind die Stücke jener Männer oft sehr ungerechter Weise getadelt worden. *Man kann aber lange warten, ehe ein Paar so populäre Talente wieder kommen.*
>
> Goethe (über Iffland und Kotzebue).

Albert Lortzing
(geb. zu Berlin, 23. Oct. 1803, gest. ebendas., 21. Jan. 1851).

Friedrich von Flotow
(geb. zu Teutendorf in Mecklenburg 1811).

Lortzing und Flotow haben mit ihren heitern Schöpfungen großen und allgemeinen Beifall gefunden; es liegt also sicherlich Etwas in denselben, das auf die Menge Eindruck macht. Viele unserer sogenannten Kenner haben sich im Stillen auch an denselben erfreut, leider aber ist fast allen der Vorwurf zu machen, daß sie namentlich über die Opern des dahingeschiedenen Lortzing entweder ganz schwiegen, oder wohl gar verächtlich sich aussprachen, wie man ja vorzugsweise in Deutschland und in der Musik anders fühlt, als man denkt und — schreibt. Auch die Genialen unter den Componisten verachteten und verachten Lortzing, — sehr mit Unrecht, denn es wäre für sie selbst und für das Publikum besser, wenn sie seine Opern studirten, um zu lernen, wie man dem Publikum gefalle. Sie könnten und möchten immerhin ihr „Höheres" bringen, wenn sie es nur ansprechender gestalten und allgemein genießbar machen lernten.

Lortzing hatte unbestreitbar weder ein so großes Talent, noch

so viel Schule als z. B. Schumann und Wagner, aber er besaß reinere Unbefangenheit, mehr Selbstkenntniß, größere Bescheidenheit und ein heiteres Gemüth. Er wußte sich zu beschränken und verlangte von sich nicht mehr als er wirklich hatte, was man von Andern nicht sagen kann. Die Werke der „Genialen" werden aber auch nur in den Journalen applaudirt und erscheinen nicht auf den Bühnen. Lortzings Opern dagegen gehen über alle Bühnen. Die Werke der Erstern werden ebenso wenig auf die Nachwelt kommen als die Lortzingschen; die letztern aber erfreuten und erheiterten die Mitwelt.

Nur in Einem trifft Lortzing mit Wagner zusammen, daß er sich wie dieser die Texte selbst machte und daß diese Texte so gut sind als die Musik. Alle Opern, zu denen Lortzing sich den Text nicht selbst verfaßte, sind schwächer als die andern und schon jetzt verschwunden.

Wenn aber Lortzing auch kein anderes Verdienst hätte, als daß er gegen die düstere Nacht der „Genialen" ein Stückchen heitern Himmels gehalten, so verdiente er schon darum allgemeine Anerkennung. Aber er hat auch andere Verdienste und diese sind: Leichtigkeit, Faßlichkeit, volksmäßige Melodie, Humor, Komik und Wahrheit in dieser Komik. Wehe der Zeit, in welcher solche Verdienste für unbedeutend oder gar für Schwächen gehalten werden!

Daß man zu Dittersdorf, zu Cimarosa u. s. w. zurückgreift, beweiset unwiderleglich, daß das Publikum nicht Systeme, sondern Musik für das Herz verlangt. Was nützt ein noch so „tiefes" Kunstwerk, wenn kein vergnügliches Element darin liegt? Vergnügen, erheitern will der Mensch sich durch die Kunst, sich nicht peinigen und quälen lassen durch das, was man Fortschritt, oder neues System nennt.

Traurig ist es, daß Niemand den Muth hat, keck heraus zu sagen was er fühlt und denkt. Im Staatsleben geschieht dies stets; wenn dem Volke eine „Errungenschaft" u. s. w. entzogen wird,

schreit man allgemein Ach und Weh; wenn aber ein Kunstgesetz nach dem andern über den Haufen geworfen wird, schweigen Alle dazu, weil man im Ganzen von der Kunst gar sehr wenig versteht, von den Kunst-Schreiern sich einschüchtern läßt und mit der eigenen Meinung sich nicht herauswagt, um sich nicht — zu blamiren.

„Heiter sei die Kunst"! Lortzing mit dem „Czaar und Zimmermann", Flotow mit dem „Markt von Richmond" haben mehr wahrhaft vergnügte Stunden, Stunden des Genusses bereitet als die ganze Musik der Genialen zu geben vermag, selbst wenn man ihre (relativ) schönsten und natürlichsten Stellen zusammen vorführen könnte.

Daß Lortzings Werke Mängel an sich haben, wer läugnete dies? Sie sind: Schwäche in der Technik, hier und da unangemessener Gebrauch der Kunstmittel — Fehler, die er aber mit den Genialen theilt — ein kleiner Kreis, in dem er sich bewegt, also häufige Wiederkehr Eines und Desselben, Mangel an Vielseitigkeit.

Während Lortzing durch und durch deutsch ist, ist Flotow durch und durch französisch. Der Letztere hat noch höhern melodischen Reiz als Lortzing und zwar jenen Reiz, der aus dem scharfen Rhythmus und der symmetrischen Gliederung der Gedanken entspringt. Er hat auch gefälligere Formen und pikantere Instrumentation.

Das möge man von ihm lernen, wenn man kann, und mit tieferer Wahrheit verbinden, wie es die ächte deutsche Musik soll. Die Wahrheit allein, wie schon früher gesagt, ohne den Reiz des Wohlklanges, macht kein Kunstwerk.

Flotow geht die Wahrheit ab, er hat den Reiz allein; Lortzing steht darin über ihm, denn er hat neben dem Reiz auch wenigstens etwas Wahrheit; die Genialen dagegen haben höchstens Wahrheit, ohne sinnlichen Reiz oder diesen doch nur als zufällige Beigabe. Und wie stolz würden diese sich erheben, wenn sie mit irgend einem Werke eine wirkliche ungeheuchelte allgemeine Wirkung hervorbrächten, wie es Lortzing und Flotow vermocht haben! Schrieben

sie aber nur erst ein Stück wie die Cantate in „Czaar und Zimmermann", so würde ich gern glauben, daß sie so schreiben wollen wie sie schreiben. Bevor dies nicht geschehen, glaube ich, sie können es nicht anders.

Ich habe oben erwähnt, daß die Kenner im Ganzen mit Geringschätzung auf Lortzing und Flotow herabsehen; die wahren Kenner schätzen sie aber gar sehr und müssen sie schätzen. So hat z. B. V. Lachner in Mannheim ein treffendes Urtheil über Lortzing (s. dessen Biographie von Düringer) in folgenden Worten gegeben:

„Was Lortzings frühen Tod um so mehr bedauern macht, ist, daß mit ihm der einzige deutsche Componist der Gegenwart verschwindet, der sich der komischen Oper, im eigentlichen Sinne des Wortes, mit Erfolg zuwendete. Vereinzelte Erscheinungen ausgenommen, die im Laufe der Zeit wieder verschwunden sind, hat kein deutscher Componist seit Dittersdorf qualitativ und quantitativ in der komischen Oper so viel geleistet, als Lortzing; deswegen steht er in dieser Beziehung auch unvergleichbar da.

„Lortzing war keine scharf ausgeprägte, selbständige Kunstindividualität und konnte deshalb auch keinen ihm allein eigenthümlichen musikalischen Stil — und in ausschließlicher Beziehung darauf keinen Nachahmer — hervorrufen. Doch ist der Grundcharakter seiner Musik, wenn er sich auch vorübergehend auf fremdländisches Gebiet begiebt, vorwiegend ein deutscher. Eine ihm eigenthümliche Naivetät und Gemüthlichkeit wurzeln vorzugsweise im deutschen Boden. Zuweilen suchte er deutschen Geschmack im Kleineren zu bewahren, indem er gelehrt scheinen wollte, einem Musikstücke eine vorherrschende thematische Behandlung gab und sich in Imitationen und contrapunktischen Combinationen erging, was freilich manchmal auf Kosten einer correcten Stimmführung und der in der Opernmusik noch mehr als in anderen Musikgattungen nöthigen Klarheit geschah.

„Man hat Lortzing zum Vorwurf gemacht, daß er nur die Zeichnung von Philistern und Pedanten getroffen, anderen Charakteren dagegen kein richtiges Gepräge aufzudrücken wußte. Dies kann nur bedingt zugegeben werden, denn einmal ist Lortzing nicht allein in der Zeichnung der obengenannten Charaktere sehr glücklich gewesen, sondern er wußte auch das geschwätzige Mädchen, den dummdreisten Jungen und den vorlauten Burschen trefflich zu charakterisiren, die man doch nicht zu Philistern und Pedanten rangiren kann. Zweitens sind fast in allen seinen Vorwürfen philisterhaft angelegte Charaktere Hauptfiguren, denen er als solchen auch größere Sorgfalt zuwenden und sie mit Vorliebe behandeln mußte. Dann gefällt sich der Deutsche überhaupt in der Philisterei und dem Pedantismus eines Dorfschulzen, Amtmanns, Schulmeisters, Stubengelehrten und Quacksalbers den Gegenstand seiner Ironie zu suchen; sei es nun, daß eine nationale Pietät sich nicht an höheren Ständen vergreifen will, oder daß Gewohnheit und Furcht vor Censur-Fesseln ihn an jene Kategorien verweisen.

„Wenn sich auch bei Lortzing keine bedeutende musikalisch-wissenschaftliche Bildung aufdrängt, so erscheint diese zu seiner Aufgabe doch vollkommen ausreichend, und was sie etwa Mangelhaftes ließ, ersetzte ein sprudelnder Humor, Frische und Lebendigkeit, die nicht selten in Muthwillen übersprang. — Man unterschätze indessen Lortzings musikalische Ausbildung nicht, die sich bei ihm in größeren Dingen, als richtiger Stimmführung, natürlicher Modulation und fleißiger correcter Instrumentation, sehr oft glänzend geltend macht. Es geht dies aus der mitunter überaus geschickten und zweckmäßigen Anlage großer Ensemble-Stücke hervor, was eine Gewandtheit in symmetrischer Anordnung und einen wohlüberdachten Plan voraussetzt, dem wieder eine genaue Kenntniß der Formlehre zu Grunde liegt. So ist z. B. das Sextett in „Czaar und Zimmermann" ein Meisterstück dieser Art und fast in jeder seiner Opern finden sich große und ausgedehnte Ensemble-Stücke, die in

Anordnung ausgezeichnet sind und in der Ausführung eine äußerst geschickte und gewandte Hand bekunden.

„Gerade in dem Reichthum an größeren Ensemble-Stücken zeichnet sich Lortzing vor den meisten Opern-Componisten der neuern Zeit vortheilhaft aus, welche Ensemble-Stücke über das Terzett oder Quartett hinaus sorgfältig zu vermeiden scheinen. Diese Gattung von Musikstücken und das Lied, das er so häufig in seinen Opern aufnahm, bilden den hauptsächlichsten Anziehungspunkt und das unterscheidende Merkmal im Vergleich zu den Erzeugnissen seiner Zeitgenossen. Kann nicht geläugnet werden, daß er das Lied zuweilen verflacht hat, so muß man dagegen zugeben, daß er dasselbe öfter veredelte, wofür ich z. B. das Lied des Chateauneuf im 2. Acte von „Czaar uud Zimmermann" anführe.

„Sein durch die „Undine" bekannt gewordener Versuch, sich auf dem Felde der Romantik zu bewegen, beweist, das Lortzings Talent nicht ausschließlich auf die komische Oper angewiesen war. Das 3. Finale in der Oper „Undine" z. B. umfaßt einen Melodienreichthum, über dem ein süßer melancholischer Dämmerschein schwebt, in welchem der muthwillige Schöpfer des „Czaar und Zimmermann" ꝛc. sich völlig zu verläugnen scheint. Dieses Finale hat sich in seiner Wirkung überall und stets glänzend bewährt. Es verdiente diese Oper (Undine) eine größere Beachtung von Seiten der bedeutenderen Bühnen, als sie bisher erfahren.

„Was nun den Werth von Lortzings Opern überhaupt betrifft, so steht fest, daß sie sich durch ächten Humor, Frische und Lebendigkeit auszeichnen und daß er durch die Einführung des Volksliedes in denselben eine Anregung gegeben hat, die Wirkung der Oper bedeutend zu erhöhen. Seine Lieder sind Gemeingut des Volkes geworden und verdienen es zu bleiben.

„Allem Anschein nach dürften sie sobald nicht durch Besseres dieser Art in den Hintergrund gedrängt werden."

Ich habe absichtlich Lortzing und Flotow hier erwähnt und auf

ihre Vorzüge aufmerksam gemacht, damit Sie den Werken derselben mehr Aufmerksamkeit schenken, als die jungen Künstler, von der Kritik verführt, in der Regel thun. Sie können hier gar Vieles lernen, Sie können das Gehörige lernen, wie sich Goethe ausdrückt, das Bühnengerechte und Bühnenwirksame, das was allgemein anspricht und dies gerade ist es ja, was unseren Genialen, was so vielen andern talentvollen Componisten abgeht.

Neununddreißigster Brief.

Niels Gade

(geb. 1817 in Kopenhagen, wo er jetzt lebt).

Wie in der Literatur die Ausländer Oehlenschläger, Baggesen rc. zur deutschen Literatur gehören, so ist auch Niels Gade zu den deutschen Componisten zu rechnen. Er machte sich in Deutschland und zunächst in Leipzig durch zwei Werke als bereits ausgebildetes bedeutendes Talent bekannt, durch seine Ouvertüre „Ossiansklänge" und seine erste Symphonie. Er gefiel den Kennern sowohl als dem Publikum im Allgemeinen durch mehrere schöne Eigenschaften seiner Werke, denn diese zeichnen sich aus durch Melodie, glänzende Instrumentation, klare Form, eigenthümliche Gedanken und warmen Ausdruck. Auch gewann er seine Erfolge wirklich durch seine Werke selbst; keine Coterie, keine Partei warb für ihn und hob ihn auf ihren Schildern empor. Das Publikum entschied unmittelbar zu seinen Gunsten und die Kritik widersprach nicht.

Die Kritik widersprach nicht, aber lächerlich machte sie sich doch auch bei diesem Componisten, denn sie nannte seine Eigenthümlichkeit eine nordische, weil er theils wirkliche dänische Nationalmelodien in seinen Werken einwebte und verarbeitete, theils seine selbsterfundenen jenen ähnlich machte. Er that also Nichts, als daß er sich ein neues Object für seine Compositionen wählte und dasselbe nach den bekannten ächten Kunstgesetzen darstellte. Wollte man die Componisten und Dichter nach den Objecten charakterisiren, die sie

behandelt haben, so würden sie sehr chamäleonartig erscheinen. Man kann doch unmöglich z. B. Goethe wegen des Götz von Berlichingen einen mittelalterlichen, wegen der Iphigenia einen griechischen Dichter nennen. Er ist einfach ein objectiver Dichter.

In seiner letzten Symphonie hat Gade gar nichts „Nordisches"; er zeigt sich vielmehr in derselben mehr der Weise Haydns zugewandt. Er ist ein tüchtiger, gewandter Componist, wenn er auch keine neue Bahn gebrochen hat, wenn er auch an Tiefe der Empfindung Beethoven so wenig gleichgekommen ist als irgend ein anderer Nachfolger desselben. Wohl aber ist er Einer der begabtesten, gewiß der gesundeste unter den Neuern; sein Geist ist frei und heiter; man merkt an ihm nichts von dem weltschmerzlichen Wesen, an welchem unsere modernen Componisten zum großen Theile kränkeln. Seine „Comala" gehört zu dem Besten, das in dieser Art geschaffen worden. Er bringt gute, neue Gedanken in den gewohnten Formen, während Andere in neuer Form alte oder doch nachgeahmte, matte und schwache Gedanken vorlegen.

Wenn er also auch kein Beethoven ist, so übertrifft er doch in dem Meisten die gepriesensten Neuern, namentlich im Festhalten an vernünftigen Maximen. Er ist der Klarste unter den Jüngern; seine Formen sind in der äußerlichen Umgrenzung die gebräuchlichen, wenn auch ihr innerer Organismus bisweilen noch schwach ist; er bringt eine lebendige Stimmung warm zum Ausdruck und er besitzt eine frische Phantasie.

In der Kunst, aus wenigen Gedanken ein ganzes Gebilde heraus zu entwickeln, ist er am schwächsten. Diese Seite der Instrumentalwerke ist ihm entweder noch gar nicht aufgegangen, oder er hat keinen Sinn dafür. Hätte er den Organismus der Werke Haydns, Mozarts und Beethovens begriffen und erkannt, strebte er ihnen auch darin nach, so würde er noch bedeutender sein. Aber er verschwendet bis jetzt in jedem Stücke noch zu viele Gedanken, er führt sie nicht genügend, nicht künstlerisch aus und läßt den Kenner

in dieser Hinsicht unbefriedigt. Auf das Publikum aber nimmt er Rücksicht und das ist lobenswerth an ihm, dagegen nimmt die musikalische Jugend wenig Rücksicht auf ihn, weit weniger als auf Schumann und das halte ich für ein bedenkliches Zeichen der Zeit, denn es beweist, daß das Unverständliche der Jugend jetzt mehr gilt, sie mehr anlockt als das Verständliche und Klare. Auch sonst steht er namentlich gegen Schumann sehr im Nachtheile; er ist ein Halbverschollener, denn er hat Deutschland verlassen und keine Feder rührt sich für ihn, während sie für Schumann zu Dutzenden thätig sind. Und in unserer Zeit ist es soweit gekommen, daß man viel weniger auf die Leistungen der Componisten achtet als auf Das, was über sie gedruckt wird.

Vierzigster Brief.

Ein Kranz ist viel leichter zu binden,
Als ihm ein würdig Haupt zu finden.
Goethe

Robert Schumann

(geb. zu Zwickau am 8. Juni 1810, gest. am 29. Juli 1856).

Keiner unter allen Componisten unserer Zeit erfreute sich eines gleichgroßen Rufes — in den Journalen als Robert Schumann, ja er hatte und hat Freunde und Verehrer, die ihn Beethoven nicht nur gleich stellen, sondern sogar ziemlich deutlich zu verstehen geben, er übertreffe den alten Meister oder sei doch nahe daran gewesen denselben hinter sich zurückzulassen. Gegen solche Uebertreibung zu protestiren, ist Pflicht der Freunde der Wahrheit und der ächten Musik, denn so unbestreitbar es ist, daß Schumann ein großes, ein bedeutendes Talent besaß, so wahr bleibt es auch, daß er die Höhe des Ruhmes, auf welcher er stand, unverdient einnahm, denn er hatte sie nicht aus eigener Kraft erstiegen, sondern war auf den Federn und Journalen seiner Anhänger dahin gehoben worden. Die verderbliche Wirkung schamloser Coterie zeigte sich bei keinem Künstler in auffallenderer Weise als bei ihm. Und die erste und nächste Veranlassung zu seiner Erhebung war nicht einmal gar schmeichelhaft für ihn, denn diese erste Veranlassung war — Opposition gegen Mendelssohn, war gewissermaßen der alte Kampf zwischen Classikern und Romantikern übergetragen in die Musik. Denn wie eine Coterie oder Partei mit allen Kräften für Mendels-

sohn thätig war, so stand eine noch eifrigere ihm gegenüber, die ihn herabzusetzen, seinen Ruhm zu verdunkeln suchte. Dies glaubte sie am Besten zu erreichen, wenn sie ihm eine andere Sonne, einen Gegenkaiser, gegenüber stellte. Diesen Gegenkaiser fand sie in — Schumann, den sie um so leichter zu halten vermochte, als ihr ein musikalisches Journal ganz, neben mehreren einzelnen Federn und tüchtigen Händen zum Klatschen, zur Verfügung stand. Das Leipziger Publikum (denn Leipzig war der Kampfplatz dieser Parteien), das den neuen Musik-Messias tagtäglich rühmen und preisen hörte, begann in den Jubel einzustimmen, um seine gerühmte Urtheilsfähigkeit der lauten Kritik gegenüber nicht zu gefährden und die jungen Künstler, die täglich und von allen Seiten her die Werke Schumanns als das Vortrefflichste nennen hörten, das die Kunst bis heute hervorgebracht hatte, hielten die Coterie-Bestrebungen für Wahrheit, wendeten sich dem Studium der Schumannschen Werke zu, und — ahmen nach was sie da finden.

Da haben Sie ein Beispiel von dem nachtheiligen Einflusse der Coteriethätigkeit; zum Glück steht aber daneben auch der Trost, daß dieselbe endlich doch nur in beschränkten Kreisen und für einige Zeit zu wirken vermag und die Lüge nie allgemein durchdringt. Die Anhänger und Verehrer saßen ausschließlich in Leipzig, in Düsseldorf und theilweise in Dresden. Sehen Sie sich um, an welchen andern Orten die Schumannschen Tonwerke Enthusiasmus erregen, ja an welchen sie überhaupt zur Aufführung gelangen, so werden Sie wenig oder gar nichts finden. Ja in Leipzig selbst erheben sich allmälig einzelne Stimmen, wenn auch erst noch in schüchterner Andeutung, daß man bei „einmaligem Hören der neuen Schumannschen Werke über dieselben sich nicht klar würde" und können Sie einen ehrlichen verständigen Musiker dazu bringen, unter vier Augen sein Urtheil über manche Schöpfungen Schumanns auszusprechen, so werden Sie nicht selten das Gegentheil von dem hören, das in den Zeitungen darüber ausposaunt wird.

Wollen wir zu einem unbefangenen richtigen Urtheile über Schumann gelangen, so müssen wir nothwendig auch einen Blick auf seinen Bildungsgang werfen.

Er wollte sich zunächst zu einem Claviervirtuosen ausbilden, fing aber auch bei seinen Uebungen sehr bald an zu componiren, ohne die nöthigen Studien gemacht und die erforderlichen Kenntnisse sich erworben zu haben. Das ist nicht zu tadeln; es zeigt sich in diesem Schaffensdrange das Talent. Auch erkannte Schumann was ihm fehlte und nahm Unterricht bei Dorn. Gleichzeitig regte sich in ihm aber auch der Trieb — zu kritisiren. Er gründete eine neue musikalische Zeitschrift in Verbindung mit gleichgesinnten jungen Männern, um seine Ansichten von der Kunst geltend zu machen, d. h. um in Opposition mit dem Bestehenden zu treten, das „Romantische", das damals in der Literatur spukte, in die Musik überzutragen und somit eine neue, die „musikalisch-romantische" Schule zu gründen. Einige kleine Compositionen, die von ihm erschienen waren, verriethen sein schönes Talent, das Haupterzeugniß seiner „romantischen" Richtung in jener Zeit ist aber seine Pianoforte-Sonate Op. XI, die er unter dem Titel „Florestan und Eusebius" herausgab und der Virtuosin Clara Wieck (seiner späteren Gattin) widmete. Dieses Werk ist nicht so beachtet worden, wie es wohl verdiente, denn in ihm liegt bereits Alles, was Schumann Eigenthümliches hat, seine Vorzüge wie seine Fehler und Schwächen.

Eigentliche Aufmerksamkeit erregte er zuerst durch eine Symphonie in B-dur, die in Leipzig zur Aufführung kam und mit der, als ihrer Fahne, die Mendelssohn opponirende Coterie sich offen für Schumann erklärte. Sie wurde, wie sich dies nach der Lage der Dinge von selbst versteht, über alles Maß erhoben und gefeiert.

Es läßt sich allerdings nicht läugnen, daß dieses erste Instrumentalwerk Schumanns sich nicht nur durch klare ansprechende Form, sondern auch durch geschickte Instrumentation auszeichnet. Von

tiefem Geiste aber, den seine Trabanten darin finden wollen, zeigen sich sehr geringfügige Spuren, wie überhaupt die Erfindung nichts weniger als bedeutend ist. Das Ganze, namentlich der letzte Satz, ist in leichtem Genre gehalten, es kommt den Mendelssohnschen Arbeiten dieser Art bei Weitem nicht gleich und nur völlige Unkenntniß oder die frechste Heuchelei kann das Werk neben die Beethovenschen Symphonien stellen.

Auf dem rechten Wege aber war Schumann damals und wäre er auf demselben geblieben, wäre er auf ihm weiter gegangen, so würde er uns bei seinem Talente sicherlich durch manche schöne Werke erfreut haben. Auf dem rechten Wege war er, weil er nach den Kunstgesetzen schuf, die ich Ihnen bei der Schilderung der großen Componisten entwickelt habe. Daß er sie in Mächtigkeit und Schönheit der Gedanken, in Prägnanz des Ausdrucks, in Mannichfaltigkeit und Wohlklang der Instrumentation nicht erreichte, ist bei dem ersten Werke eines jungen Mannes leicht begreiflich. Aus derselben guten Zeit schreiben sich Streichquartette, Trios für Pianoforte u. s. w. her und mit jedem stiegen die Hoffnungen, die man auf ihn bauen durfte.

In seiner zweiten Symphonie verließ er bereits den richtigen Weg und darum war auch ihre Wirkung allem Journalgeschrei zum Trotz eine schwächere als die der erstern. Ueber die dritte Symphonie spricht sich Einer seiner Lobhudler so charakteristisch aus, daß ich mich nicht enthalten kann, Ihnen hier die betreffende Stelle wörtlich mitzutheilen: „Das neue Werk Schumanns reiht sich kraft der umfassenden Weltanschauung, die es in sich birgt, den Erscheinungen auf dem Gebiete der Tonkunst als geschichtlich nothwendiges Glied an und stellt sich somit dem Bedeutendsten, was geleistet worden, ebenbürtig zur Seite. In Beethovens Werken der letzten Periode findet es seinen Ausgangspunkt und bei ihnen zunächst das Verständniß seines Inhalts". Daran werden Sie genug haben!

Am übelsten berathen war er bei der Composition seiner Oper „Genoveva". Ohne dramatische Studien, ohne dramatische Erfahrung wird auch der talentvollste Componist keine wirkungsvolle Oper zu Stande bringen. Unternimmt nun gar Einer, der auf diesem Felde noch gar Nichts gethan, viel weniger das vorhandene Beste erreicht hat, allen Erfahrungen zuwider als Reformator aufzutreten und eine neue Aera in dieser größten und schwierigsten Kunstgattung begründen zu wollen, so muß er mit seinem Beginnen verunglücken, auch wenn ihm eine bedeutende Kraft zu Gebote steht. Dieses Schicksal ist denn auch Schumann wirklich zu Theil geworden. Seine Oper ist in Leipzig zwei- oder dreimal aufgeführt, von seinen Verehrern als das Höchste gepriesen, dann bei Seite gelegt worden und auf keiner andern Bühne erschienen.

Ich spreche hier unbefangen die Wahrheit über Schumann aus, aus Achtung vor seinem Talente und weil gewiß eine solche Stimme nützlicher sein wird als die übertriebenen Lobpreisungen seiner befangenen Freunde. Ich spreche namentlich die Wahrheit aus, um Sie, mein lieber junger Freund und alle gleich Ihnen strebenden jungen Talente, vor der Nachahmung dieses Componisten zu warnen, zu welcher Sie eben durch die überlauten Erhebungen seiner Werke leicht verführt werden könnten.

Schumann ist in seinen kleinern Compositionen für das Pianoforte und in vielen seiner Lieder sehr glücklich gewesen und hat darin manches Schöne, ja Ausgezeichnete, Klare und Wirkungsvolle gegeben. Es lebte also sicherlich eine bedeutende Schaffenskraft, eine lebendige Phantasie und ein tiefempfindendes Gemüth in ihm, wie er große technische Gewandtheit besaß. Aber er schrieb zu schnell, zu unablässig, zu viel. Er baute zu viel auf seinen Namen, er wählte nicht sorgsam genug und besaß noch weniger die Geduld zu feilen. Er war mit einem Worte, wie die Meisten der Neuern, ein zu zärtlicher Vater gegen die Kinder seiner Phantasie. Alle Künstler sollten ihre schwächlichen und gebrechlichen Erzeugnisse

dem Tode opfern, wie es manche Völkerstämme mit ihren schwächlichen und gebrechlichen Kindern thun. Schumann ist vor Allem bei dem Erfinden und Aufsuchen seiner Themata nicht sorgsam und streng genug. Wenn man mit Rücksicht auf die Themen seine zahlreichen größeren Compositionen durchgeht, bemerkt man mit Bedauern, wie viele in Hinsicht auf Erfindung und eindringliche Aussprache einer bestimmten und mächtigen Empfindung unbedeutende darunter sind. Das Thema aber ist der Held des Stückes, es sollte wenigstens derselbe immer sein; wenn seine Person und sein Charakter nichts Vorstechendes haben, interessirt uns auch das sehr wenig, was ihm in der Ausführung begegnet.

Allerdings läßt sich der Erzählung auch ein Interesse geben durch seltsame, originelle, überraschende Situationen, welche die thematischen Verwandlungen in einem Tonstücke zu bringen vermögen, aber auch hierin ist Schumann nicht proteusartig genug, wenn er auch hier und da sehr interessante thematische Gestaltungen vorzuführen weiß. Im Allgemeinen sind diese Gestaltungen nicht viel mehr als ziemlich treue Wiederholungen, nur in andere Tonarten, Stimmen, Instrumente versetzt. Jene wunderbaren, immer höher steigenden, sich immer fremdartiger gestaltenden und doch immer wieder erkennbaren, unendlichen und unerschöpflichen Umwandlungen, in denen namentlich Beethoven in allen seinen Werken eine so außerordentliche und zugleich so reizende Mannichfaltigkeit erreicht, finden sich bei Schumann gar nicht oder doch höchst selten, denn seine thematischen Gestaltungen sind in vielen seiner Stücke zu gewöhnlich, einander zu ähnlich. In dieser Beziehung ihn mit Beethoven zu vergleichen, ihn diesem Meister nahe oder gleich zu stellen, können nur Wortheldeu, die von der technischen Construction und Ausführung eines Instrumentalwerkes Nichts verstehen.

In seiner Stimmführung ist er — zuweilen — seltsam, keck, originell, wie seine Lobhudler sagen, ungeschickt, wie der unparteiische

Kenner sagen muß. Hier ähnelt er Beethoven in dessen Fugensätzen, also — in einer Schwäche des Meisters.

In der Instrumentation ist er, wie schon bemerkt, gleich mit seiner ersten Symphonie mit Glück aufgetreten; er hat sich die Erfahrungen Anderer angeeignet, ist aber dabei stehen geblieben, denn etwas Neues hat er überall nicht gebracht. Ja er hat den mannichfaltigen Reiz, den fesselnden Zauber der Beethovenschen Instrumentation bei Weitem nicht erreicht. In dieser Beziehung steht er unter Gade, der eine eigenthümlichere, interessantere und reichere Instrumentirung entwickelt.

In seiner Harmonie und Modulation zeigen sich bisweilen interessante und pikante überraschende Wendungen, bisweilen aber auch Härten und Verbindungen, die das Ohr wie das Gefühl beleidigen.

Die einfache, unmittelbar in das Herz eindringende Melodie geht ihm zwar nicht ab und ich zweifele nicht, daß er solche zu schaffen vermocht hätte, ja er hat dergleichen bisweilen, freilich selten, wirklich gegeben; im Allgemeinen aber muß man ihm nachsagen, daß er in seinen größeren Compositionen, namentlich in seinen Symphonien und in seiner Oper sehr arm daran ist. Ueberhaupt ist bei ihm und in allen seinen Compositionen, die kleineren ausgenommen, das melodische Element sehr gering und auch darin ist ihm Gade weit überlegen, Schubert gar nicht zu erwähnen. Dieser Mangel an Melodie in seinen Werken ist wohl auch der Hauptgrund, daß dieselben so geringe Verbreitung über die oben genannten drei Städte hinaus und wirkliche Theilnahme finden.

Die Form beherrscht er vollkommen und er kann sie, wenn er will, ansprechend und anmuthig bilden, wie er es in seiner ersten Symphonie, in seinem D-moll-Trio und in manchem andern Stücke bewiesen hat. In späterer Zeit nahm er leider auf die schöne Form immer weniger Rücksicht, wahrscheinlich um origineller und tiefer zu erscheinen. Er wurde aber in Folge davon wirkungsloser, weil unverständlicher. Er baute nun künstlichere, verwickeltere Pe-

rioden, verwischte die erkennbaren Abscheidungen derselben, wie die symmetrische Gliederung der Gedanken mehr und mehr und brachte deshalb bei dem Hörer bisweilen das Gefühl hervor als befände er sich in einem Irrgarten oder als hätte er im Gestrüpp Weg und Steg verloren.

Die Hauptmängel seiner Oper sind das gänzliche Fehlen der prägnanten, faßbaren, nachsingbaren Melodie und der festen, entschiedenen Charakteristik, wie das gänzliche Außerachtlassen der Singbarkeit. Von ihm gilt ganz besonders was ich in dem Briefe über die Oper sagte, daß nämlich die Stimme der Sänger nur als Ripienstimme des Orchesters behandelt werde. Seine sogenannte Reform der Oper, der Fortschritt, wie seine Verehrer sagen, besteht darin, daß er die großen abgeschiedenen Formen der Arie, des Duetts 2c. verschmäht, und daß er, in gänzlicher Verkennung der Bedingungen, unter welchen man drei Stunden hinter einander Musik hören kann, nicht contrastirende große Partien, sondern eine Mosaik kleiner, sämmtlich mit gleicher Wichtigkeit behandelter Momente giebt, aus denen große und mächtige Eindrücke nimmermehr hervorgehen können. Recitative, stets im Tempo behandelt, und dem Recitativ ebenfalls nahe gebrachte Arien 2c. bringen nothwendig eine Monotonie hervor, an welcher jede Oper untergehen muß.

Was nun endlich den Inhalt seiner Compositionen betrifft, den Geist, der in denselben liegt, so bezeichnen ihn seine Lobhudler als einen überaus tiefen, leidenschaftlich ringenden 2c. und deuten selbst an, er übertreffe darin wohl gar Beethoven.

Wenn man, ohne durch solche Urtheile befangen gemacht zu sein, seine Werke hört oder nur liest, so findet man darin, namentlich in seinen letzten Werken, allerdings Leidenschaft, „Weltschmerz" 2c., aber eine das Gemüth wirklich mächtig ergreifende, bestimmte Seelenstimmungen klar und sicher erregende schöne Tonsprache, wie sie uns bei Beethoven, bei Schubert, selbst in einigen

Werken Gade's entgegentritt, erkennt man nicht. Leider fehlt, wie schon gesagt, unsern besten Talenten die Freiheit und Heiterkeit beim Schaffen; sie sind verdüstert oder streben wenigstens so zu erscheinen. Man will jetzt mit jedem Musikstücke eine grausame Tragödie geben. Man hält Trübsal, Düsterheit und Zerrissenheit, man hält den Sturm der höchsten und wildesten Leidenschaften, Nacht und Gespenster für den allein würdigen Inhalt der Instrumentalmusik; nach dem hellen Tage mit der lieben Sonne, nach der süßen Frühlingsluft, Freude und Glück sehnt man sich vergebens, als wären nur die Nachtseiten des Lebens der wahre Gegenstand der Kunst.

Will man die Musik dem Volke näher bringen, so muß man auch die größern Werke nothwendig einfacher gestalten; wenn man aber von der unseligen Idee ausgeht, die Musik immer unzugänglicher zu machen, wie es bei Manchen fast den Anschein gewinnen will, dann darf man freilich das Seltsamste und Unerhörteste ersinnen, denn Blasirte, denen dergleichen gefällt, und Heuchler, Unwissende und Narren, die es anpreisen, werden sich immer finden.

Geht Schumann *) auf der von ihm neuerdings betretenen Bahn weiter, auf der er die klare faßliche Form und das melodische Element mehr und mehr verliert und unbeachtet läßt, so wird er, fürchte ich, dem Sisyphus gleichen, der vergeblich sich bemüht den Stein emporzuwälzen, oder dem Icarus, der mit wächsernen Flügeln nach der Sonne fliegen will. Ruht er dagegen eine Zeit lang aus, arbeitet er wie die ächten Genies, die großen Meister, gearbeitet haben, hält er nicht jeden Gedanken, der ihm kommt und so wie er kommt, für einen würdigen, sucht und wählt, prüft und feilt er wie Beethoven, wendet er sich zugleich der Melodie, der Klarheit und Faßlichkeit wieder zu, so wird er, ich zweifele nicht daran, Werke

*) Ich gebe auch diesen Schlußsatz über Schumann wie in der ersten Auflage dieser Schrift, da leider eingetroffen, was ich von dem damals noch lebenden Freunde zu sagen mich nicht scheute.

liefern, welche die Lobeserhebungen und die Ruhmeskränze wirklich verdienen, die ihm jetzt von seiner Clique unverdient entgegengebracht werden.

Der wahre Ruhm ist einzig der Preis des Fleißes, auch wird dem gehörig gerichteten Fleiße nichts versagt. Der rechte Fleiß besteht aber nicht darin, quantitativ Vieles hervorzubringen, sondern jedes Werk so lange zu bearbeiten, bis es die möglich vollkommenste Gestalt empfangen hat. An dieser Art des Fleißes scheint es Schumann zu fehlen.

Einundvierzigster Brief.

An diesem jugendlichen Haupte hangen
So viele Hoffnungen als an den Zweigen
Im wonnevollen Maimond hängen Blüthen.
Shakespeare.

Wie mögt Ihr Eure Rederei
Nur gleich so hitzig übertreiben!
Shakespeare.

Richard Wagner.

Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren, besuchte in Dresden die Kreuz-, später in Leipzig die Thomasschule, und frequentirte kurze Zeit die Universität zu Leipzig. Unterricht in der Composition erhielt er von dem trefflichen Theoretiker Weinlig, Cantor an der Thomasschule.

Dies ist, was mir von den Bildungsmitteln seiner Jugend bekannt geworden. Die ausgebreiteten Kenntnisse, die er in seinen Schriften, die bedeutende Schaffenskraft, die er in seinen Compositionen zeigt, lassen schließen, daß er sehr fleißig und zumeist durch mannichfaltigstes Selbststudium sein eigener Lehrer gewesen sein muß, wie man das oft an ausgezeichneten Geistern in den Wissenschaften und Künsten gewahrt.

Wagner kam als Kapellmeister an das Theater zu Magdeburg, später nach Riga. In letzterer Stadt begann er seinen Rienzi. Von Riga reiste er über London nach Paris. Auf dieser Fahrt erlebte er einen Seesturm, der ihm die Idee zu seinem fliegenden Holländer eingab. Beide Opern vollendete er bis Ende des Jahres 1841 unter mancherlei Sorgen und Entbehrungen in Paris. 1843 führte

er seinen Rienzi in Dresden auf und wurde in Folge davon Kapellmeister daselbst. 1845 erschien auf der dortigen Bühne zum ersten Male der Tannhäuser. Sein Lohengrin kam 1850 in Weimar durch Liszt zur Aufführung. Dieses Werk hat Wagner selbst bis heute noch nicht gehört. Denn in Folge des Dresdner Aufstandes 1848, an dem er sich betheiligte, verlor er seine Stelle, mußte flüchten und lebt seit der Zeit in Zürich, wo er zwei neue Operntexte: „Tristan und Isolde" und die „Nibelungen" vollendet hat. Die Composition des erstern ist einer Nachricht zufolge auch vollendet, während ihn die des letztern gegenwärtig noch beschäftigt.

Wagner hat sich in drei geistigen Thätigkeiten zugleich ausgezeichnet: als Schriftsteller, Operndichter und Operncomponist und man muß die Vielseitigkeit seines Talentes aufrichtig bewundern.

Wagner als Schriftsteller.

In seinem Hauptwerke: „Oper und Drama" behauptet Wagner, daß die Oper von Haus aus bis zu ihm ein totaler Irrthum gewesen. Der Dichter konnte und durfte keinen Text machen, der eine interessante und vernünftige Handlung hatte, sondern blos ein Ding mit Arien, Duetten, Chören, Finales. Der Componist konnte und durfte die darin gezeichneten Gefühle und Leidenschaften nicht musikalisch ausdrücken, sondern er mußte sie nur in Noten setzen, um des eitlen Sängers Stimme glänzen zu lassen. Das heißt das Kind mit dem Bade ausschütten.

Freilich giebt es läppische Operntexte, cosi fan tutte, Zauberflöte. Aber kennen wir nicht auch vortreffliche? Den Wasserträger, Joseph in Aegypten, Freischütz, Fidelio? Freilich giebt es Componisten, deren Musik zu ihrem Texte paßt, wie die Faust auf's Auge. Aber gehören unter diese Componisten auch Gluck, Mozart, Beethoven, C. M. v. Weber, Cherubini, Mehul? Freilich giebt es eitle Sänger, die von dramatischem Ausdruck nichts wissen, und nur ihre

Stimme hören lassen wollen. Aber gehören darunter die Schröder-Devrient, Lind, Pasta?

Diese wenigen Beispiele schon zeigen, daß Wagner die Dinge dieser Welt anders sieht oder anders zu sehen vorgiebt, als andere Menschen.

Trotzdem hat er eine Anzahl Anhänger gewonnen, die auf seine Worte schwören wie auf das Evangelium. Die Ursache liegt wahrscheinlich in der Art seiner Darstellung. Er schreibt sehr bestechend und sehr entschieden. Er drückt alle seine Gedanken wie Axiome aus, d. h. wie selbstverständliche unleugbare Grundsätze. Damit gewinnt man aber viele Menschen leicht. Behauptet etwas nur ganz entschieden, und wäre es das Tollste, Wenige werden daran zu zweifeln wagen. Wagner duldet keine Einrede. Was er sagt, das muß so und kann gar nicht anders sein. Wer einen Einwurf gegen ihn wagt, den erklärt er im Voraus für einen Schwachkopf und seinen Feind. Er drückt sich nämlich in seinem Vorwort zu seinen „drei Operndichtungen" ungefähr so aus:

„Wer nicht meiner Meinung ist, versteht mich nicht."

„Wer mich nicht versteht, ist mein Freund nicht und liebt mich nicht."

„Wer mein Freund sein und mich lieben will, muß eine ähnliche Denk- und Gefühlsweise haben, wie ich."

„Er muß mich nicht mit dem reinen Verstand, sondern mit dem künstlerisch gebildeten Gefühle erfassen."

Da er nun in seinen Schriften die Ueberzeugung kund giebt, daß er ein besseres Einsehen in die Kunst habe als irgend ein menschlicher Geist je vor ihm gehabt, so ist leicht zu begreifen, daß er Leute gefunden, die sich für seine Freunde erklären, die ihn lieben wollen, denn dadurch beweisen diese erstens, daß sie ihn verstehen, zweitens, daß sie eine ähnliche Denk- und Gefühlsweise haben, wie er, drittens, daß sie ein künstlerisch gebildetes Gefühl besitzen, und daß sie demnach viertens die wenigen Glücklichen sind, die sich mit Wagner

aus dem Pfuhle der gemeinen, frivolen Sinnlichkeit, in welchem die ganze übrige gegenwärtige Welt watet, emporheben. Wagner selbst räsonnirt aber oft über Andere in einer höchst verächtlichen und bittern Weise.

Hier ein Pröbchen.

„Was Mendelssohn und Meyerbeer künstlerisch kundgeben wollen, kann nur das Gleichgültige und Triviale sein. Sie können den frühern Meistern nur sinnlos nachreden, und zwar ganz peinlich genau und täuschend ähnlich, wie Papageien menschliche Worte und Reden nachpappeln. Nur ist bei der nachäffenden Sprache dieser jüdischen Musikmacher eine besondere Eigenthümlichkeit bemerkbar, die der jüdischen Sprach- und Singweise. Den jüdischen Musikern bietet sich, als einziger musikalischer Ausdruck ihres Volkes, nur die musikalische Feier ihres Jehovadienstes dar. Ihr einziger Quell, aus dem sie ihre ihnen verständlichen, volksthümlichen Motive für ihre Kunst schöpfen ist die Synagoge. So daß uns jüdische Musikwerke oft den Eindruck machen, als wenn z. B. ein Goethesches Gedicht in jüdischem Jargon vorgelesen würde."

Ich brauche kaum zu bemerken, daß in seinen Schriften auch gute Gedanken vorkommen. Diese zwar sind geistvoll und blendend ausgedrückt, in ihrem Kern jedoch durchaus nicht neu.

Der sonderbare Mann verschließt, wenn man nur nach seinen Hauptschriften urtheilt, sein Auge für Alles, was unsere Zeit an Großem und Gutem hervorbringt, und öffnet es nur, wenn das Kleine und Schlechte an ihm vorüberzieht. Er will von seinen Zeitgenossen geliebt sein, und sagt ihnen mit größter Bitterkeit in's Gesicht, daß er sie haßt und verachtet. Dennoch schreibt, dichtet und componirt er für sie. Freilich sagt er, nicht für sie, sondern für die Zukunft. Darüber wollen wir indessen hinweggehen.

Und doch — sollte er in späteren Jahren seine Irrthümer einsehen, daß er sie gedruckt in die Welt ausgestreut, wird er schwer-

lich bereuen. Seine Opern lagen lange Zeit wie schwer befrachtete Segelschiffe bei gänzlicher Windstille im Hafen fest gebannt. Da fuhr er mit seinen Schriften auf, und die erregten einen solchen Wind, daß seine kleine dramatische Flotte in Bewegung kam und jetzt mit vollen Segeln auf dem Meere des Ruhmes dahin schwimmt. Er wurde, wie ein Anhänger sich anders ausdrückt, „sein eigener Apostel" und seitdem setzen seine Jünger das Geschäft unausgesetzt und mit dem besten Erfolge fort. Gewiß ist, daß noch nie über einen Künstler so viel geschrieben worden ist, und fortwährend geschrieben wird, und daß ohne diesen die Neugierde immer mehr spannenden und die Aufmerksamkeit stets auf ihn fixirenden Journalrumor, gleichviel ob für oder gegen ihn, seine Opern gewiß ihre relative Bedeutung und Wirkung erhalten und behalten, schwerlich aber das Publikum so angezogen haben würden, als es gegenwärtig der Fall ist. Man kann nicht behaupten, aber man darf vermuthen, daß seine Dichtungen und Compositionen der Macht, der er sich eigentlich gewidmet haben will, der Zukunft nämlich, nicht als die unbedingt vollkommensten Leistungen erscheinen werden.

Wenden wir uns zu:

Wagner dem Operndichter.

Da wird uns gleich besser zu Muthe. Da treffen wir auf einen Geist von herrlicher dramatisch-poetischer Begabung, die er namentlich in seinen Texten zum Tannhäuser und Lohengrin auf's Unzweifelhafteste offenbart hat. Nicht daß wir seine Dramen für die unbedingt besten erklären wollten.

Die schwächste Seite an denselben scheint mir in den Charakteren seiner Personen zu liegen. Tannhäuser begeht vor unsern Augen fast nur Schlechtigkeiten. Wir erblicken ihn zuerst in den Armen der Venus vulgata, der gemeinen sinnlichen Liebe. Er entflieht ihr zwar, richtet aber, auf die Oberwelt zurückgekehrt, durch sein niedriges Benehmen am Hofe des Landgrafen die edle, reine

Elisabeth, seine frühere Geliebte, zu Grunde. Seine Reue kann uns nicht mit ihm versöhnen, da er zuletzt wieder in den Venusberg zurück will. Wir wünschten, daß dieser elende Wollüstling, anstatt plötzlich zu sterben, von den Furien der Reue und der Verachtung aller redlichen Menschen noch einige Zeit gepeinigt würde, denn ein wenig rachsüchtig sind wir alle.

Was Lohengrin thut, ist auch nicht viel werth, er kämpft für ein unschuldig angeklagtes Weib, doch stehen ihm übernatürliche Kräfte bei. Elsa ist reizend gezeichnet, kann aber in der Brautnacht ihre Neugierde nicht bezwingen, thut die ihr von Lohengrin verbotene Frage, und verliert von diesem Augenblick an unsere Theilnahme.

Sollen wir an den Thaten des Tannhäuser sehen, daß die gemeine Sinnlichkeit zum Verderben, an dem Benehmen Elsa's, daß die Neugierde in's Unglück führen kann, so wird gelehrt, was alle Menschen wissen, zurückgeschreckt von diesen Lastern und Fehlern wird durch die dramatische Darstellung derselben keiner, in dem die Neigung dazu vorhanden.

Es giebt aber noch andere Mittel des Interesses in den Dramen. Bedeutende, ungewöhnliche, großartige, rührende, spannende, furchterweckende Situationen.

Diese Dichtergabe besitzt Wagner in hohem Grade. Er bringt seine Hauptpersonen, wenn nicht stets, doch oft in interessante Lagen, und wenn diese, etwa blos kurz und trocken erzählt, nichts Besonderes wären, so versteht er doch, sie durch die dramatische Ausführung so lebendig und wahrscheinlich darzustellen, daß wir im Augenblick der Anschauung wie an wirklich vorgehende Ereignisse glauben müssen.

Auch die Gefühle und Leidenschaften seiner Personen weiß Wagner so natürlich und anschaulich lebendig mit Worten zu zeichnen, daß wir sie mitempfinden und uns in sie versenken müssen.

So kann man von seinen Operntexten sagen: sie sind in Hinsicht der Charaktere schwach, oft psychologisch fehlerhaft, aber in den

Situationen und Leidenschaften stark und gehören in letzteren Beziehungen unter die seltensten und allerbesten Opernbücher.

Daß diese beiden letzten Eigenschaften seiner Texte sehr bedeutend sind, kann man aus ihrer Wirkung schließen, da sie in Sagen- und Mythenstoffen erscheinen. Die allermeisten Stücke, in denen übernatürliche Wesen mitwirken, sind für unsere Zeit nur noch läppische Dinge für Kinder. Sie können keine Furcht für die Personen erregen, die wir lieben, denn wir wissen, daß der Zauberer oder die Fee die Gefahr schon zur rechten Zeit mit einer bloßen Handbewegung, oder mit dem Zauberstabe, oder mit irgend einer Beschwörungsformel beseitigen werden. Allerdings wissen wir das auch in Wagner's Lohengrin. Aber wir kommen vor der wahr und lebendig dargestellten Situation, der Leidenschaft, oder beider zugleich nicht dazu, an jenes zu denken. Und das setzt eine große poetische Dichtungskraft voraus.

Wenn nun aber Wagner und seine Anhänger von einer Reinigung und besseren Richtung in seinen Operntexten sprechen, so kann das nur theilweise zugegeben werden, nämlich hinsichtlich der Situationen und Leidenschaften.

Von einer andern Seite betrachtet, ist er nichts weniger als ein glücklicher Reformator. Hat er etwa den äußern Spektakel verbannt, und das Drama zu seiner edlen Einfalt zurückgeführt? Keinesweges. Er hat in seinem Rienzi, fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin auf sinnliche Augenweide, blendende Theatercontraste, Pomp der Aufzüge und Decoration tüchtig losgearbeitet. Ja, wenn die Nachrichten über sein neuestes dramatisches Gedicht, die Nibelungen, die an drei Abenden hintereinander aufgeführt werden sollen, sich bestätigen, so grenzt das, was er darin an noch nie gesehenem Theaterspektakel aufstellt, an's Fabelhafte, Unausführbare, und er überbietet also darin alles an Schauprunk bisher auf die Bühne Gebrachte in einer kaum geahneten Uebertreibung. Wer darin eine Reformation der Oper, eine Verbesserung, eine neue

glücklichere Richtung der dramatischen Kunst finden will und kann, mit dem wollen wir uns in keinen Streit einlassen.

Wagner als Componist.

Man wirft ihm von mancher Seite her Mangel an schaffender Phantasie vor; er arbeite mehr mit dem reflectirenden Verstande. Nun, wenn man damit Vieles von Dem, was Wagner in seinen Opern geleistet, leisten kann, so wünsche ich allen künftigen Componisten dieses Vermögen Wagner's. Die Wahrheit scheint mir, daß er so viel Phantasie hat, wie nur irgend ein Sterblicher jemals gehabt und haben kann. Ach nein! Wenn Manches so erscheint, so kommt es nicht aus Mangel an schaffender Phantasie, sondern aus gewissen Principien, die er sich leider in den Kopf gesetzt hat, und nach denen er die Gaben seiner überaus feurigen Phantasie annimmt oder abweist. Kein echter Künstler läßt seine Phantasie beim Schaffen eines Kunstwerkes willkürlich walten, nimmt willenlos und ungeprüft alles an, was sie in ihrer Erregtheit bringt, er wählt aus und sichtet was er nach seinen Kunstmaximen und Ansichten für recht und brauchbar hält. Aber was er für recht und brauchbar hält, darin kann er sich irren, und darin irrt Wagner sich nach der Meinung Vieler wirklich, nach seiner und der Meinung Gleichgesinnter auch nicht. Man sagt ferner, er könne keine Melodien schaffen in der Art, wie sie bei Mozart, Beethoven, Weber und vielen andern frühern großen Meistern gefunden und mit großem Vergnügen gehört werden. Auch das ist nicht wahr. Er kann sie bringen, er hat's in einzelnen Fällen bewiesen. Wolfram's Lied im Tannhäuser genügte als Beweis dafür, wenn er auch sonst dergleichen nicht gebracht hätte. Aber nach seinen neuesten Kunstansichten will er solche sogenannte populäre Melodien nicht mehr schaffen. Er hält sie nicht der Zukunft würdig. Er nennt sie absolute Musik, d. h. solche, wo die Melodie nicht mit dem Worte genau und wahr genug übereinstimmt. Das muß

man bedauern, aber man darf ihm deshalb das Können dazu nicht absprechen.

Wagner verbannt ferner in seiner neuesten Richtung die gebräuchlichen Formen der Arie, des Duetts u. s. w., wie sie unsere frühern Meister gebraucht haben. Er setzt an deren Stelle meist das Recitativ, das declamatorische und das Arioso, d. h. kleine melodische Phrasen blos.

Auch das hält er und seine Jünger für wahrer, wirkungsvoller, der Zukunft würdiger. Ob er sich in letzter Beziehung täuscht oder nicht, kann weder er noch wir mit Gewißheit behaupten, denn wir wissen nicht, was in der Zukunft Schooße schläft.

Ich denke, wenn Tamino: „Dies Bildniß ist bezaubernd schön", wenn Max: „Durch die Wälder, durch die Auen", Agathe: „Leise, leise", Aennchen: „Kommt ein schlanker Bursch gezogen", Joseph: „In einem Thal bei armen Hirten" u. s. w., u. s. w. singen, so empfinden wir Genuß, Vergnügen, Glück, obgleich diese Sachen Arien und Lieder genannt werden. Wir danken dem Schöpfer, daß er Menschen geschaffen, die uns diese Art von Musik haben machen können.

Was mir zuweilen Zweifel gegen die innerste Ueberzeugung Wagner's und seiner Freunde hinsichtlich ihrer Principien erregt, sind einige Widersprüche, die sie sich in einzelnen Fällen entwischen lassen.

Wagner will z. B. seine Musik **nur** für die Bühne berechnet haben, und protestirt gegen jede Aufführung einzelner Stücke daraus in Concerten. Er selbst aber hat Bruchstücke aus seinen Opern in Züricher Concerten aufgeführt, und auch seine Freunde thun es zuweilen.

Einen Hauptdrucker, womit man seiner Musik eine über alle andern Tonmeister hinwegragende Vollkommenheit beimißt, stellt man in der Phrase auf: „Wort und Ton sei in seiner Musik so innig mit einander verbunden, daß die Trennung beider Elemente

gar nicht möglich sei, ohne sie zu zerstören. Eines ohne das Andre sei nichts. Beide verbunden das Höchste, was Poesie und Musik zusammen leisten könnten."

Wenn das der Fall ist, wie kann es Wagner dann einfallen, seine Operntexte für sich drucken zu lassen und der Welt zur Lectüre mitzutheilen? Da ist doch die Musik vollständig von dem Wort getrennt! Und wenn seine Musik, von dem Wort getrennt, für sich nichts ist, wie konnte er dann, um nur ein Beispiel anzuführen, die Ouverture zum Tannhäuser so schreiben, wie er sie geschrieben hat? Sie ist aus lauter Musikgedanken zusammengesetzt, die in der Oper mit dem Wort verbunden waren, und hier, von dem Wort losgelöst und vollständig getrennt, als Musik für sich gelten und wirken sollen?

Daß Wagner Meyerbeer, Berlioz und alle neuen Operncomponisten der falschen Anwendung der Mittel nur um des äußern Effectes willen bitterlich anklagt und verächtlich behandelt, ist bekannt. Und doch wendet Wagner die Orchesterinstrumente in noch viel stärkerer Zahl und Besetzung — es heißt auf dem Theaterzettel: „mit verstärktem Orchester!" — und in noch weit zahlreichern Momenten seiner Opern an, als irgend einer der geschmähten Componisten vor und neben ihm!

Wer eine Wagner'sche Oper gehört hat, wird wenigstens das zugeben, daß Meyerbeer keine stärkeren Ansprüche an die Nerven macht als Wagner. Sollten zukünftige Generationen stärkere Nerven und einen robusteren Geschmack als die Gegenwart haben? Sollten jene nach vierstündiger starker Musik, wie sie Lohengrin bietet, nicht auch physisch und geistig ermattet sein, wie die Meisten von uns es sind?

Daß Wagner's Opernmusik eine Menge Schönheiten erster Art enthält, brauche ich nicht besonders auszusprechen. und zu beweisen. Die vollen Häuser, die sie in der Regel macht, reden besser dafür als alle Lobphrasen. Es muß also in seinen Werken

viel des Gefallenden und Anziehenden liegen. Wir erkennen das mit Dank an, und suchen uns durch immer nähere Bekanntschaft damit anzueignen, was unserer Natur genehm ist. Aber hüten wir uns, über dem neuen Künstler die alten zu vergessen, zu vernachlässigen oder gar zu verachten. Die Wagner'sche Musik ist in dem großen Garten der Kunst eine eigenthümliche Pflanze, aber nicht die einzige, die des Beschauens werth wäre. Es giebt noch viele andere. Behalten wir uns den empfänglichen Sinn für alle.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

